الإنسان العربي وأزمة العصر

الدكتور عبد الله عبد الدائم

لا نقول جديداً إن قلنا إن ضرباً من التمزق والبحران واليأس المرضي كاد يرين على النفس العربية منذ عقد ونيف من الزمن يشتد خطره ويتعاظم أثره يوماً بعد يوم.

وقد يصح البحث في الأسباب الظاهرة والقريبة لهذا التردي النفسي. فالأحداث العربية التي لم تولّد سوى واقع عربي مهزوم، قد تقدم بعض التفسير لما نشهد ونرى من هبوط معنوي متسارع.

غير أن وراء هذه الأسباب الظاهرة أسباباً أعمق، يجدر البحث فيها، تتصل بأزمة العصر جملة، تلك الأزمة التي تنعكس آثارها بيّنة أو خفية على حياة الجماعات والأفراد أنّى كانوا.

ذلك ان من تبسيط الأمور أن ننظر الى واقع البلاد العربية في معزل عن واقع العالم، وأن نحسب أدواءها أدواء ذاتية فريدة، ترتد الى مشكلات حالّة فيها دون سواها. والحق إن أي بلد في العالم، متقدماً كان أو متخلفاً، يعاني عللاً وأمراضاً قد تختلف من مصر إلى مصر، ولكنها تسقي من نبع واحد، نبع الأزمة العالمية الشاملة.

والهام أن نقول منذ البداية، إن الأزمة العالمية الشاملة التي نشير إليها ليست أزمة عابرة، ولا هي انحراف موقوت طارىء، وانما هي أزمة بنيوية تتصل ببنية الحضارة الحديثة كما آلت إليه، ومن المقدر لها أن يزداد خطرها وشأنها يوماً بعد يوم.

ولا يكفي أن نشكو منها أو أن ننكرها ونرفضها، فهي هناك، صارمة قاسية، تسيّرها جملة النظم والعلائق والبنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تفرزها لا محالة حضارتنا الحديثة التي تختلف نوعاً وطبيعة عن أي حضارة أخرى سبقتها.

لقد تحدث المتحدثون أيام الثورة الصناعية الأولى عن المشكلات الإنسانية التي تخلقها الحضارة الصناعية، وأشاروا فيما أشاروا إلى خضوع الإنسان للآلة وإلى تسخير الجماهير الكبيرة من العمال لأغراضها، وإلى ما أدت إليه من جعل الإنسان مخلوقاً للآلة بدلاً من أن تكون الآلة مخلوقة له.

غير أن تلك المشكلات كانت ما تزال هينة، وكان علاجها عن طريق توليد نظم اجتماعية جديدة أمراً ممكناً. ومن هنا قامت الايديولوجيات تترى تحاول أن تقدّم الصلة بين أدوات الإنتاج وأرباب العمل والعمال، وأن تهيء لهؤلاء الظروف الإنسانية التي تحول دون عبوديتهم لوسائل الإنتاج ومالكيه.

وتطورت الآلة بعد ذلك، بحكم التقدم العلمي والتكنولوجي، وبدأت تباشير الثورة الصناعية الثانية، الثورة القائمة على أوتوماتية الآلة وتحركها الذاتي، وأدّى ذلك الى توليد بعض الآمال المعسولة، آمال من حسبوا أن حلول الآلة الأتوماتية محل الإنسان سوف يؤدي إلى تحرير الإنسان من ربقة الآلة، وإلى انصرافه إلى ما هو ألصق بإنسانيته، نعني النشاط الفكري والفني والإداري والإجتماعي وغير ذلك، وخيّل إلى القوم أن من نتائج هذه الثورة الصناعية الثانية، الوصول إلى مجتمع ما بعد الصناعة، المجتمع الذي تقوم فيه الآلة، وقد اشتد ساعدها وعظم أثرها، بكل ما ينتسب إلى الجهد الآلي الذي لا يجدر بالإنسان، وإلى إذكاء دوره الإنساني الحق بالتالي وقيامه بالنشاطات الأثيرة لديه، القمينة بأن تخلق حضارة إنسانية حقاً.

غير أن الرياح جرت بما لا تشتهي السفن. فإذا بالثورة الصناعية الثانية، المتقدمة طبيعة وشأواً عن الحضارة الصناعية الأولى، تخلق بدورها مشكلات متقدمة أدهى وأمر

وأعصى على الحل.

وليس هدفنا أن نتريث عند المشكلات الخطيرة الجديدة التي ولّدتها هذه الثورة الحضارية الثانية. فقد قتلتها الكتب والدراسات بحثاً وتحليلاً. غير أننا نؤثر أن نتريث عند معالمها الكبرى الأساسية التي تجعلنا أقدر على فهم أزمة العصر جملة وأزمة الإنسان العربي بالتالي:

١ - لقد ولّدت الثورة الصناعية الثانية، بقدراتها العلمية والتكنولوجية الجبارة، تغيراً جذرياً وسريعاً في حياة المجتمعات. **وهذا التغيّر يتصف بسرعة يعجز عن اللحاق بها والتكيف معها أبناؤها الذين يتلقون آثارها.** فبنية المدن تغيرت تغيراً جذرياً، حتى غدا من الحق أن يشعر المرء، وسط هذا العالم المفتوح الأبواب ووسط حاجات العمل المتنقلة والمتغيرة، أنه لا يكاد ينتسب إلى مدينة بعينها بل أمة بعينها. والعلاقات الاجتماعية بالتالي أصابتها هزة عنيفة، فلم تعد علاقات ثابتة حميمة، بل غدت علاقات طارئة ظرفية. والروابط الأسرية تمزّق وثاقها، بحكم ظروف العمل المتغيرة وبحكم الارتحال الذائع، فضلاً عن تغيّر الأساس البيولوجي الجنسي الذي تقوم عليه الأسرة. والزمن تغيّر معناه ومفهومه وإيقاعه، فلم يعد هناك زمن يمتلكه الفرد ويتصرف في استخدامه، بل أصبح الزمن ملكاً لحاجات العمل المتزايدة ولإيقاعها الجهنمي الخاص. والمتعة نفسها غدت مقننة مرسومة، يمليها النظام الاقتصادي ومطامع أصحابه. ويتلقاها الفرد طائعاً مسيَّراً لا خيار له، سواء امتاحها من وسائل البث الجماعية أو ارتادها في أماكن الترويح المصنوعة المملاة. والثقافة، الثقافة نفسها، غدت صناعة من الصناعات، تفرضها الشركات المالية الكبرى، والفكر أصبح مسدوداً بالعمل يختنق وسط حمأته ولا يكاد يجد لنفسه متنفساً حراً وسط مطالب الحياة المادية المتزايدة. وإرواء الحاجات جملة، من مسكن وملبس وأدوات منزلية وطعام وشراب، تمليه حاجات مجتمع الاستهلاك على نحو صنعيّ يهدف إلى إذكاء نهم الإستهلاك من أجل الاستهلاك. والأمثلة كثيرة هيهات أن تحصى.

لقد أنذر الكاتب «توفلر Toffler» بما سيتعرض له المجتمع الحديث من «صدمة المستقبل»، وتحدث بحق عن الأزمات النفسية التي يمكن ان تخلقها هذه الصدمة التي يولدها عالم حَوَّل متقلب سريع التغير فضلاً عن الأزمات الحضارية العميقة. وهذا المستقبل الذي أنذر به الكاتب كاد يصبح حاضراً. فالصدمة قائمة واقعة تتسلل إلى كيان الناس وأعصابهم خلسة، ولا يكادون يدركون أبعادها وأسبابها، ويعجزون بالتالي عن فهمها من أجل التغلب عليها وتجاوزها والتكيف وإياها تكيفاً جديداً خلاقاً.

ولا نغلو إذا قلنا إن جيل اليوم يمثل الانتقال من بنية حضارية تمضي وتنقضي ويشتد إليها الحنين، إلى بنية حضارية جديدة كل الجدة تبزغ يوماً بعد يوم، ولكن دون إرادة أصحابها ودون فهمهم العميق لها ودون أن يكون لهم في تصحيح مسيرتها دور ونصيب. وعن هذا يصدر الكثير من التمزق والبحران والضياع. فالتغير يحدث مفذاً في سيره، تسيّره بنية الحضارة الجديدة ونظمها الخاصة، دون أن يعيه أصحابه، مما يقيم التمزق والصراع النفسي، ودون أن يعرفوا قوانينه فيقووا بالتالي على حسن توجيهه، مما يخلق الضياع والبحران.

٢ - ويزيد في فداحة الخطر أن هذا التغير الأعمى يحدث ويقع في ظروف اقتصادية عالمية جديدة، تذكي أدواءه ومخاطره. إنه يقع وسط عالم يشهد تزايداً سريعاً في السكان لا يقابله تزايد مماثل في المواد الاقتصادية اللازمة لإعالتهم. لقد كان من الممكن ان تصدّق الثورة الصناعية الثانية بعض أحلام من رأوا في مجتمع الأوتوماتية ومجتمع ما بعد الصناعة مجالاً لانطلاق الإنسان نحو نشاطات فكرية وفنية وعلمية ألصق بطبيعته، لو أن هذه الثورة لم تقع في عصر ضاقت فيه الأرض بأهلها وقصرّت فيه مواردها عن إشباع حاجاتهم المعاشية الضرورية. غير أن من سوء طالع الإنسان أن هذا التغير الضخم قد عطّل بعض نتائجه الإيجابية واقعٌ آخر صارم، هو تقصير موارد الأرض عن مداها وعجزها عن تحقيق الحد اللازم من العيش اللائق لأبنائها جميعهم. وعندما تكون «قطعة الحلوى» التي تملكها الإنسانية محدودة، تبرز الغرائز الإنسانية الأنانية على أشدها، فيقوم الصراع بين الأفراد كما يقوم بين الدول من أجل الحصول على أكبر نصيب منها. وعبثاً يتحدث المنظرون في مثل هذه الحال عن ضرورة توسيع قطعة الحلوى أولاً عن طريق تنمية بلدان العالم الثالث خاصة، وعن ضرورة اقتسامها اقتساماً عادلاً عن طريق إقامة نظم اجتماعية ملائمة، فالمصالح المباشرة الأنانية للقابضين على قطعة الحلوى من أفراد ودول وشركات وأرباب مال تظل هي الطاغية، رغم كل شيء. ومن هنا نشهد يوماً بعد يوم أن الإنسان ينقلب حقاً إلى «ذئب على أخيه الإنسان» على حد قول «هوبس» وأن مبدأ «الذي له يعطى ويُزاد والذي ليس له يؤخذ منه»، هو الذي يسود، بل نشهد كيف ينقلب الصراع من أجل الثروة والمال عنفاً وإرهاباً وخسفاً تزداد مظاهره يوماً بعد يوم. ويكاد المرء يرى بأم

عينه أن مجتمع القرن العشرين والحادي والعشرين يسير، رغم حضارته بل بسبب حضارته، نحو شريعة الغاب، شريعة الثعلب الذي يسطو على الحمل.

٣ - إن هذا الواقع الصارم، واقع مجتمع متغيّر ومتصارع في آن واحد، هو الذي يفرز المشكلة الأولى التي يشكو منها العصر، نعني مشكلة غياب القيم. فالقيم تخضع لهزة عنيفة بسبب ظاهرة التغير السريع في عصرنا وما تولده من تغيّر في العلاقات الإجتماعية، وقد كان من الممكن تجاوز هذه الهزة عن طريق توليد قيم جديدة إنسانية، تدخل في حسابها عامل التغير هذا وتتجاوزه. غير أن بروز المشكلة الثانية، مشكلة نقص الموارد، عطّلت أي جهد يمكن أن يقوم في سبيل توليد صيغة جديدة للقيم الإنسانية. وهكذا تلقّفت التغير مراكز القوى والمال في العالم، وجنّدته لأغراضها، وجعلت منه بالتالي داءً مقيماً يزيد في ضراوة الأزمة.

لقد قام النداء من كل حدب وصوب منكراً زوال القيم داعياً إلى العود إليها أو تجديدها. ولكن مثل هذا النداء يظل نداء المفكرين الإنسانيين القلائل، ويظل فوق هذا وقبل هذا نداء المحرومين دولاً وأفراداً. وكأن من المحتوم أن يكون الفقراء والعاجزون هم المنادين بالقيم الإنسانية وأن يكونوا حفظتها والمخلصين لها. ومع ذلك يصيب داءُ انعدام القيم الإنسانية جلة، قويها وضعيفها، غنيها وفقيرها، وفي حلبة التسابق نحو المزيد من الغنى والقوة، يتعرض أصحاب الغنى والقوة أنفسهم، بل قبل سواهم، لكل ما يؤدي إليه انعدام القيم من صقيع بشري، وحياةٍ تفقد معناها العميق، وتعاسة روحية ونفسية، رغم القوة والغنى بل بسبب القوة والغنى. إنهم يدركون يوماً بعد يوم أن مثل هذا المجتمع الأناني، وقد صيّرهم أكثر ثراء وبسطة، لم يوفر لهم السعادة، وأنهم يدفعون ثمن هذا التفوق المادي أزمات نفسية ومشكلات أسرية وبحثاً عقيماً عن مذكيات صنعية تهب لترفهم بعض المعنى، وجرياً وراء مثيرات ومتع جديدة ما تلبث حتى تغدو سراباً بل خراباً.

لقد ربحوا كل الأشياء وخسروا أنفسهم. ولقد امتلكوا القوة المادية فإذا بها تمتلكهم وتؤدي بإنسانيتهم الى الحضيض.

أمام هذه الصورة القاتمة لا بد من التساؤل عن طريق الخلاص. وقد يبدو الطريق، من خلال العرض الذي قدمناه، صعباً بل مستحيلاً، وموطن الأمل يثوي في نظرنا في حقيقة أساسية تتصل بالطبيعة الإنسانية نفسها. فالإنسان ليس بالملاك ولا بالشيطان. إنه إنسان، أي أنه يملك طبيعة غرزية حيوانية، ولكنه يملك إلى جانبها وفوقها طبيعة إنسانية تجعل منه كائناً ذا قصد وهدف، وتشدّه إلى القيم الإنسانية الكبرى التي لا يمكن أن يجد ذاته وسعادته بدونها. ومن هنا فإن وعي الواقع العالمي وإدراك طبيعة أزمة العصر، من شأنها أن يحرّكا من جديد المنازع الإنسانية الثاوية في صلبه، وأن يحملاه على أن يمتلك قدره بنفسه وأن يقود مصيره بيديه، رافضاً أن تسير به الحضارة التي أفرزها إلى حيث لا يريد. ومن هنا تأتي أهمية البحث الجاد في بنية الحضارة الحديثة وحقيقة أزمتها، ويأتي بالتالي دور كبار المنظرين في العالم وإرهاصهم بعالم جديد يكون للإنسان فيه شأن ويكون لقيمه مرتع خصيب.

ولندع هذا المدخل الضروري لنمضي إلى أزمة الانسان العربي. إنها دون شك جزء من هذه الأزمة العالمية. فالحضارة العالمية، بمحاسنها ومساوئها، تغزونا من كل جانب، كما تنعكس أمراضها علينا. بل إن معاناتنا من هذه الأمراض أدهى وأمر، بوصفنا جزءاً من العالم الثالث، وبوصفنا دولاً ما تزال في طريق التقدم.

ومع ذلك فللأزمة عندنا طابعها الخاص. ذلك أنها تغزو مجتمعاً ما تزال للقيم فيه مكانة، في النفوس على أقل تقدير، مما يجعل التمزق والصراع أشد وأقسى. زد على ذلك أن تزعزع القيم الإنسانية في العالم، وما يلحق به من سيطرة الأنانية والعدوان، يصيب مجتمعاتنا وهي في طفولتها، ويهدّم بنيانها قبل أن يكتمل، ويسير بها نحو تخلف جديد ولمّا تجاوزْ بعدُ التخلفَ القديم. وما نشهده عندنا من تفكك وصراع وطغيان قوم على قوم واستمساك بالسلطان ولو عن طريق العدوان وإيثار للترف والكسب ولو على حساب القيم الخلقية والدينية والوطنية، ليس في جانب من جوانبه إلا طرفاً من داء سرت سمومه من خلال البنية الاجتماعية العالمية الشاملة، ولم تقو البنية الثقافية العربية الأصلية على ردّه والقضاء عليه.

وما نود الوصول إليه من وراء هذا القول أن ندحض الظن القائل بأن ما نشهد في بلداننا من تردٍ معنوي على مختلف المستويات، نابعٌ من ذاتنا وسلوكنا وبنيتنا وحدها، فضلاً عن أن يكون صورة لطبيعة عربية أصيلة، والعكس هو الصحيح. فما نشهد من انهيار في القيم ظاهرة وافدة إلى حد كبير، تسقي جذورها من أزمة العصر وبنيته، وتشكل امتداداً لذلك المجتمع العالمي القائم على الصراع والأنانية والربح.

وكثير مما نعجب له ويثير استنكارنا مما يجري أمامنا من أحداث تفصح عن تردي القيم العربية، يكاد يكون في معظم الأحوال نتيجة لسيطرة النموذج الحضاري السائد في الغرب،

ذلك النموذج الذي تغدو آثاره أخطر وأوضح عندما يغزو بلداناً لم تكتمل بنيتها ولم تخلق بعد كيانها القومي المتين، ولم تغ في الوقت نفسه مخاطر النموذج الغازي.

وليس قصدنا من هذا أن نبرّىء أنفسنا أو أن نبرز ما يحدث. بل قصدنا أن نعرف لماذا يحدث ما يحدث، بحيث نجعل من معرفتنا قوة تمكننا من شق طريق جديد. فالإنكار المرير واليأس المرضيّ واتهام الطبيعة العربية، ليست السبل المرجوة للحل المنشود. ومن الصدق مع الحقيقة ومع أنفسنا أن نقول إن العرب، شأنهم شأن كثير من بلدان العالم، ضائعون وسط هذا العالم الجارح الذي تقوده قوى لاإنسانية وقيم لاإنسانية، والآفات الخلقية والمعنوية والقيمية التي أخذوا يشكون منها، وإن يكن بعضها من أنفسهم، هي في الوقت نفسه جزءٌ من شبكة عالمية وتلوث خلقي عالمي، كلاهما مرتبط بالنظام الاقتصادي العالمي الشائع وأخطبوطه الممتد عبر سائر الحدود.

ومن هنا ينبغي أن يوجهوا جهودهم نحو معرفة هذه الأزمة العالمية الخطيرة ونحو فضحها ونحو الكشف عن آثارها في بلادنا، تمهيداً لبناء جهد عربي أصيل مستقل.

وهذا الجهد العربي الأصيل المستقل لن يكون في عزلة عن التجربة العالمية. بل عليه أن يفضحها لينقذ نفسه أولاً وليسهم في تصحيحها بعد ذلك. ومثل هذا المطلب يستلزم توليد رؤية حضارية عربية جديدة، تسقي من أصولها التاريخية، كما تفيد من التجربة العالمية وتتفاعل معها. وقد يكون التعاون والتضامن مع سائر البلدان النامية في هذا السبيل، وهي تكوّن الكثرة الكاثرة من سكان العالم، هو الطريق الناجح من أجل توليد نظام ثقافي عالمي جديد، ومن أجل صياغة نظام ثقافي عربي ذاتي محدث.

إن نقطة الانطلاق عندنا تشخيص الداء من أجل تحديد سبيل الخلاص. والداء كما قلنا ونقول ثاوٍ في أزمة العصر، إلى جانب عوامل أخرى ذاتية لم نقصد إلى الحديث عنها في هذه الكلمة، وقد على بلادنا، يكون بمعرفتها أولاً وبتوليد الرؤية الحضارية الخاصة التي تفرضها تلك المعرفة.

ولا يتسع المجال للحديث عن معالم تلك الرؤية الحضارية العربية المرجوة. وحسبنا أن نذكر، كما قلنا في أكثر من موضع[1]، أن أعمدتها الأساسية أربعة في نظرنا: التراث، والواقع العربي الحالي، والواقع العالمي، والنظرة المستقبلية إلى حاجات بناء المجتمع العربي المنشود. فمن تفاعل هذه المقومات الأربعة يمكن توليد رؤيتنا الحضارية الذاتية، غير أن الذي أردنا أن نؤكد عليه هنا هو العنصر الثالث من عناصر هذه الرؤية الموعودة، نعني الواقع العالمي. فكثيراً ما نهمل شأن هذا الواقع وشأن ادراكه حق إدراك، عندما نتحدث عن بناء حضارتنا النوعية المتميزة. وكثيراً ما نحسب أن شيئاً لم يكن وأن في وسعنا بيسر أن نعود أدراجنا الى التراث الماضي وأن نتخذه وحده هادياً لنا في مهمتنا الكبرى هذه. وكثيراً ما نجهل أو نتجاهل أن هذا التراث، ومعه الواقع العربي الحالي، مهدّد تهديداً واقعياً موضوعياً بالأزمة العالمية القائمة. ومن هنا لا بد من توضيح موقفنا منها، بعد التعرف عليها وإدراكها إدراكاً عميقاً، كما لا بد من تحديد موقفنا منها، بعدِ التعرف عليها وإدراكها إدراكاً عميقاً، كما لا بد من تحديد الوسائل التي تمكننا من اجتناب مخاطر هذه الأزمة، ومن بناء سياساتنا واستراتيجياتنا المختلفة انطلاقاً من ذلك. فليس من الصحيح أننا نستطيع أن نبني حياتنا الجديدة في معزل عن هذه الأزمة، كما أن من غير الصحيح أن نحسب هذه الأزمة داء لا راد له، نستسلم لنتائجه القاتلة.

إن وضوح الرؤية منطلق أي حلّ. وما أحوجنا إلى مثل هذه الرؤية النيّرة في مرحلة تتكاثر علينا فيها كوارث ومحن نحار أمامها لأننا لا نملك الإدراك الواعي لأسبابها البعيدة. أجل أزمتنا في صلبها أننا بلدان نامية طريقها نحو التقدم ونحو بناء حضارة عربية متينة صامدة أمام التحديات، وتفاجأنا معوقات على الدرب تكاد تذهب بصوابنا، وكثيراً ما نركن بسبب ذلك إلى اليأس والقنوط، دون أن ندرك أن التحديات التي تعصف بنا هي في كثير من جوانبها جزءٌ من بنية عالمية كلية تمدّ جذورها وآفاتها إلى كياننا الذي ما يزال هشاً، ونتيجة لموقفنا الغائم من آثار أزمة عصرية عاتية، ومحصّلة لتقصيرنا عن إدراك أبعادها وعن رسم السبل اللازمة لاجتناب أدوائها. واجتناب أدوائها كما قلنا ونقول، يكون بفهمها وبفهم واقعنا وبتوليد رؤيتنا الثقافية الحضارية الواضحة التي تنعكس معالمها في كل جنبات والتي نبنيها بجهد دائب موصول، وبعقل علمي حديث.

إن الصراع الحق في بلادنا هو ذلك الصراع القائم بين نموذج حضاري غربي وافد - أصبح بحكم بنيته يفرز قيماً وحيدة، هي قيم النجع والفعالية والكسب والاستهلاك، مهما يكن الثمن، ولم يعد فيه ملجأ أمين ومقام سعيد لمن ينشد القيم الإنسانية الحقة ويستمسك بها - وبين مستقبل عربي لا يمكن ان يبنى من خلال قيم الربح الأعمى والسيطرة الأنانية

---

(١) انظر خاصة كتابنا الذي ظهر حديثاً «نحو ثقافة عربية ذاتية» دار الآداب بيروت، ١٩٨٣.

والركون إلى الدعة، ولا بد من بنائه من قيم خلقية وقومية وإنسانية جادة صبورة تواقة إلى الإرتقاء والبناء. وطبيعي، عندما لا تتضح طبيعة الصراع ومعالم الأزمة، أن يسود البحران، وأن تكون السيطرة للقوى التي وقعت في شبكة الأخطبوط العالمي الفاسد المفسد، وأن تتوالى المحن والأزمات، إنفاذاً لرغبات الممسكين بخيوط الشبكة في العالم، وجهلاً أو تجاهلاً من قبل الواقعين في مخالبها. ولن يصحح المسيرة إلا جلاء الأمور، وتعرية الموقف وكشف عوامل الأزمة، ومن ثم تحديد وسائل النجاة منها، وسبل رسم الطريق الأَمَم.

لقد علمنا تاريخ الإنسانية ان المخرج من أزمات الحضارة هو دوماً وأبداً التحرر من العوامل التي تؤدي إلى طغيان القيم الأنانية الشرسة والعود إلى القيم الإنسانية الأصيلة، تقود ولا تقاد، وترقى بالإنسان ولا تهبط به إلى الدرك الأسفل. غير أن مثل هذا العود اليوم جهدٌ شاق يستلزم تحليل طبيعة التطور القائم والقبض على ناحيته وصياغته صياغة جديدة تتفق والأغراض الإنسانية الدائمة. وشعوب العالم جميعها مدعوة إلى القيام بمثل هذا الجهد. والشعب العربي معنيٌّ به خاصة، لأنه يقع في بؤرة المرمى الذي تستهدفه قوى الشر في العالم، ولأنه بحكم تاريخه وتراثه، وبحكم مطالب سعيه إلى بناء سفينة النجاة لا بد أن يكون ذا شأن. والعقل المبدع الملل عُدةٌ ثمينة لا بد أن يتسلح بها الوجود العربي، وسط هذا الإعصار، لكي يرى الأفق ويسعى إليه ويبني الفجر الثاوي وراءه. أما اليأس فتعبير عن العقم والعجز، وحجة من لا يريد أن يفلح على حد قول الجاحظ.

إن الظواهر الإجتماعية لا تغيَّر بجرة قلم أو ضربة سيف، بل تغير عن طريق معرفة قوانينها وأسبابها وتشكيل الظروف تشكيلاً جديداً يؤدي إلى تغييرها، أي إلى رسم قوانين محدثة تغالبها. وطريقنا العلمي لبناء الكيان العربي والحضارة العلمية لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار احد العوامل الأساسية المؤثرة في مسيرة التطور في العالم، أنّى كان، نعني الواقع العالمي والأزمة العالمية. غير أن هذا يفترض في الوقت نفسه أن نقوم بتحليل سائر العوامل، وعلى رأسها العوامل الذاتية، التي تحرف المسيرة العربية عن مجراها وتعيق انطلاقتها. ومن خلال التحليل الكامل الشامل للعوامل المؤثرة في الوجود العربي، يمكن أن ينطلق الحل العقلي والعلمي وأن تنطلق معه أساليب العمل وسبل الوصول.

إن المشكلات تبدو ضخمة معجزة، بل تبدو عبثاً غير معقول، حين لا ندرك منها إلا بعض جوانبها الظاهرة. وهي تصبح ملك أيدينا وطوع إرادتنا عندما نعي أبعادها المختلفة، وننظر إليها في إطار «نظام» شامل متكامل من العوامل والعلل. ومن هنا كان العلم قوة، ومن هنا كانت المعرفة سبيل التنبؤ فالقدرة، على حد تعبير «أوغست كونت».

فهل لنا أن نعلم لنتنبأ ولنقدر؟

باريس

في ذكرى رحيل الناقد محمد النويهي

حديث لم يُنشر...

أجراه: ماجد السامرائي

إنه لقاء قديم.. بيننا اليوم وبينه حوالي عشر سنين، مضت تحملنا وتحمله.. ولكنه لم يقل، أو يكتب، أو يضف خلالها الكثير الى ما سبق أن قال وكتب في شؤون الأدب المختلفة..

ولستُ أدري لماذا لم ينشر هذا الحديث في حينه... ولماذا بقيتُ محتفظاً به في «الارشيف الصوتي» الخاص.. ولماذا بقي حتى الآن، على الرغم من مضيّ عامين على رحيله؟

كلّها مصادفات.. كما هي مصادفة أن يُنشر في هذا الوقت.. تماماً كما الحياة مصادفة.. والموت أيضاً..

جرى هذا اللقاء في بغداد.. في نهاية شهر آذار ١٩٧١.. حين حضر الدكتور محمد النويهي «مهرجان المربد الشعري الأول» الذي عقد في مدينة البصرة.. وأسهم فيه: ناقداً جريئاً ومتميزاً، قال كلمته في الشعر كما تكوّنت عنده عبر حسّه الفني وهو يتلقى شعرهم.. فأغضب بها اكثر من شاعر، ومشايع لهذا الشاعر أو تابع لذاك. ولم يخشَ في «كلمة النقد» لومة لائم..

تلك واحدة من الذكريات العزيزة التي أحملها عن ذلك الناقد الفذّ في أول، وآخر لقاء لي معه.. أستعيدها اليوم، وأنا أنشر نصّ الحديث الذي كنتُ أجريته معه في ذلك التاريخ.. جاعلاً منه تحية لذكراه، واستعادة لمواقفه، وتأكيداً لاعتراف بمكانته في ثقافتنا المعاصرة.

أصرّ، في بدء الحديث، أن يسجل شيئاً.. ويؤكد موقفاً.. قال:

– «كنتُ الى ما يقرب من ثلاثين سنة أتوق الى أن أزور العراق الذي طالما درستُ شعراءه وأُدباءه وقرأتُ عنه...»

وأضاف، وهو يتذكر:

– «.. إنّ أول خطاب بلغني من أحد قراء كتبي كان من قارىء العراق.. وان أول مقالة نقدية كُتبت في تقدير كتبي كانت مقالة لكاتب عراقي كتبها في صحيفة عراقية..

لا شك أن العراق ذلك القطر المجيد الذي شاهد ترعرع الحضارة العربية الاسلامية القديمة، ثم شاهد في عصرنا الحديث إنطلاقة الشعر الجديد، هو القطر الاول الذي يجب أن يحجّ إليه كلّ مهتم بدراسة الأدب العربي، قديمة وحديثة»..

ثم كان الحوار:

★ درستم التراث الشعري العربي من منطلق خاص. فهل لنا هنا أن نتبين الأسس والمنطلقات التي منها كانت أساسيات كتابكم «في الشعر الجاهلي».. وقبله كتابيكم: «نفسية بشار» و«نفسية أبي نواس»؟

– أعتقد أنّ من واجبي قبل أن أتحدّث عمّا حاولتُ أن أُقدّمه في دراستي للأدب القديم، أن أسجّل ديني العظيم الى الجيل الذي سبق جيلي، وهو جيل الأفذاذ الكبار.. جيل طه حسين، والعقاد، والمازني.. هؤلاء هم الذين مهدوا لنا الطريق حقيقة، وتغلّبوا على صعوبات جمة. هؤلاء هم الذين احتاجوا الى قدر أعظم من حرية الفكر.. من الدعوة الى الدراسة النزيهة المحايدة... ونحن إنّما سرنا على الدرب الذي شقوّه لنا، وفي الطريق الذي فتحوه لنا بتضحياتهم..

لكنّي لما جئتُ الى ما أعطونا وجدتُ أنه، بالطبع، محدود بحدود الثقافة. فالرواد، كما تعرف مهما يكن من عبقريتهم، محدودون دائماً بحدود الريادة.. بمجرد أنهم الأول في ميدانهم.

خذ مثلاً أُستاذي العظيم الدكتور طه حسين.. ثقافته، في الحقيقة، كانت محدودة بنوع من الثقافة تسمّى الآن «الثقافة الكلاسيكية».. وهي الثقافة التي كانت تُدرَّس في فرنسا في آخر القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين..

خذ الاستاذ الكبير، فقيدنا العقاد: ثقافته [في] معظمها مبنية على دراسته للشعر الرومانسي الانكليزي العظيم في الثلاثين سنة الاولى من القرن التاسع عشر، ثم حركة النقد الخصيبة التي حدثت طوال القرن التاسع عشر. ثم توقف هنا.

لكن حين نشأ الجيل الذي أنتمي إليه نشأت دراسات جديدة.. نشأ مفهوم جديد للأدب. مثلاً المفهوم الغالب على ذلك الجيل السابق كان مفهوماً أرستقراطياً، إنْ حقّ لنا أن نستعمل هذا التعبير..

ليس معنى هذا أنهم دعوا الى الانفصام التام بين الأدب وبين الشعب. ولكن، لاشك أنهم آمنوا بتميّز الأُدباء عن بقية الشعب، واعتقدوا أن هذا التميّز يعطيهم حقوقاً خاصة.

أما الجيل الذي انتمي إليه فهو الجيل الذي بدأ من ناحية يعتقد أن الأدب ليس طرازاً مختلفاً من الناس، تحدث له تجارب مختلفة.. [إنما] هو إنسان عاديّ، تحدث له التجارب نفسها، لكنه قد أُوتي مزيداً من شحذ الاحساس، ومن المقدرة اللغوية الخاصة على التعبير عن التجارب العادية للبشر.

هذا كان منطلقي الأول..

في دراستي للشعر القديم كنتُ أُحاول، دائماً، أن أدرسه دراسة حريصة.. بمعنى أن أعود فأحاول أن أحيا بين أهله الذين كتب لهم، مستغلاً في ذلك إمكانيتنا الجديدة في التصوّر التاريخي في ما يسمّى: الاقبال التاريخي في مناهج البحث النقدية الحديثة. ولهذا لجأت، في كثير من الأحيان، الى محاولة غريبة استنكرها الكثيرون، ولا يزال الكثيرون يستنكرونها، وهي: أن أُترجم الشعر العربي القديم المسمى بـ «الكلاسيكي» الى لغة حديثة دارجة.. أو الى مصرية عامية. ومنطلقي هذا يقوم على خطأ الاعتقاد بأنّ هذا الشعر الجاهلي مثلاً كان في أيامه كلاسيكياً.. كان في أيامه محصوراً في طبقة ممتازة من الناس..

أنا أعتقد أن الشعراء الجاهليين كانوا ملكاً لشعبهم، وكانوا يعبّرون عن أحاسيس قومهم.. بل أعتقد أن لغتهم، بالطبع، كانت لغة شعرية متميزة، منتقاة، لكنّها كانت قريبة جداً من لغة الحياة الشائعة في عصرهم. هذا اعتقاد يصعب جداً على القراء المعاصرين أن يسلّموا به.. لأنهم حين يقرأون الشعر الجاهلي مثلاً يجدون فيه الألفاظ الوعرة، والأساليب العسرة، فينسون إنما هي وعرة وعسرة، في الغالب، علينا الآن، وأنها في عصرها كانت شائعة ومألوفة، كلغة شكسبير في أيامه في العصر الأليزابيتي مثلاً. فأنا أحاول في دراستي الشعر القديم أن أُقنع القارىء الحديث أنه بقليل من المجهود يستطيع أن يجد في ذلك الشعر القديم ترجماناً خصيباً، مغنياً، مشوقاً، ممتعاً لكثير من العواطف الانسانية التي لا تزال خالدة. وأنت تعرف أن الإنسان الحديث، على الرغم من تطوره العظيم، العلمي والفكري، لا يزال قريباً الى حدّ مذهل، من الناحية العاطفية، من تجاربه الحيوية.. قُلْ من ناحية مواقفه الانسانية على رحب هذه الأرض، من ذلك الانسان القديم.

إذاً، الشعر، والفن عموماً لا يزال تسجيلاً رائعاً لتجاربنا البشرية إنْ أقبلنا عليه الاقبال الصحيح.

هذه ناحية من نواحي المنطلق الجديد حاولتُ أن أُقبل به على دراسة الشعر القديم.

الناحية الثانية هي أن جيل الروّاد الذي سبق جيلي كان، في أغلب حكمه على الأدب، أقرب الى الانطباعية، والى التأثرية، والى العفوية. لا أعني بهذا أنه لم يحاول أن يقنّن إنفعالاته... فقد حاول هذا. لكن خذ طه حسين مثلاً: لا يزال يغلب على نقده الطابع المباشر، الانفعالي، الذي يعبّر عن ذوقه، استحساناً أو استقباحاً، دون أن يحاول أن يستبطن الأسباب التي قد تكون من وراء انفعاله هذا.

★ هل تعني بهذا عدم وجود نظرية نقدية، أو منهج يدعم نقده هذا؟..

- لا.. ليس هذا بالضبط. هو عنده النظرية التي يؤمن بها كل الايمان.. لكن هي النظرية الكلاسيكية الجمالية الخالصة: إن الشعر، أو ان الفن وجد للمتعة الفنية (لا أُريد أن اقول: للرفاهية الفنية)، إنما وجد للمتعة الفنية فحسب.

★ أي أن القصور هو في منهج الدكتور طه حسين..

- نعم، في المنهج. [فهو] له منهج يؤمن به، ويخلص له، ويطبقه.. وهذا المنهج - لا بدّ أن أضيف - منهج حسن - وصالح الى حدّ.. وقد أثمر في استكشاف الكثير من أدبنا القديم..

★ ولكن هذا كان في البداية..

- في البداية.. فهو كان نافعاً لوقته، خصوصاً إذا

قارنته بالمنهج العقيم، الجدب، غير النافع الذي كان يدرس به الأدب في عهد طه حسين..

لكن منذ ذلك الوقت تجدّدت مذاهب دراسة الأدب... فهمنا علاقة الأدب بالحياة فهماً أعمق.. فهمنا علاقة الأدب بمشكلات الانسان الاقتصادية والمادية مثلاً.. بمشكلاته الاجتماعية فهماً أدق.. فأدرك الناقد الأدبي الحديث أنه لكي يتقن نقد الأدب لا يكفي أن يقبل عليه الاقبال الجمالي الذي كان يتخذه طه حسين، وكان يتخذه العقاد والمازني أيضاً الى حدّ كبير.. بل يجب أن يدخل فيه، أو يستعين عليه بكثير من المناهج العلمية. وكانت هذه معركتي الأولى مع أساتذتي: طه حسين، والعقاد، والمازني.. إذْ ادعيتُ في أول كتاب نشرته، وهو كتاب: «ثقافة الناقد الأدبي» أنك لكي تكون ناقداً أدبياً ناجحاً يوفّي النقد الأدبي حقّه فلا بدّ أن تكون مسلحاً بثقافة علمية (Scientific)، بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة.

مثلاً: المعركة التي ثارت حول دراسة علم النفس الحديث... في عهد الدكتور طه حسين لم يكن «المذهب الفرويدي»، أو «مذهب التحليل النفسي» قد نشأ بعد... أو إن كان قد نشأ فإنه كان لا يزال ميدانا للتصارع بين القبول والرفض من علماء النفس أنفسهم. أما حين جاء جيلي، الذي شبّ بعد جيل طه حسين، فقد صار ذلك المذهب مقبولاً في علم النفس من ناحية، وفي تأثيره على سائر العلوم من ناحية أخرى. ولذلك ارتأيت في بعض كتبي: اننا لا نستطيع أن نجيد دراسة الأدب إن لم نفهم الأسباب المادية - العلمية.. الظواهر الكونية.. الظواهر الحيوية.. وأخيراً البواطن الانسانية العميقة التي تكمن وراء هذا الانتاج الأدبي، والتي تدفع الأديب دفعاً واعياً أحياناً، ودفعاً غير واع في احيان أُخرى، الى أن ينتج أدبه..

فهذا كان منطلقي الثاني الذي حاولت به أن أُضيف لبنة قد يكون فيها شيء من الجدّة الى النقد الأدبي.

★ من خلال دراستك التراث العربي، هل لك أن تقول لي - في ضوء قناعاتك النقدية - الى أيّ مدى يستطيع هذا التراث، في دراستنا له من منطلقات جديدة، أن يُسهم في عملية بناء الواقع الثقافي العربي الجديد وفق مقاييس حضارية عصرية؟

- أولاً، هذه قضية مفروغ منها ولا داعي للاطالة فيها. إنّ كل انسان عنده ذرّة من العقل لا بدّ أن يُسلّم بأنه لا يمكن لأُمة أن تفصم بين حاضرها وماضيها، مهما يكن من ثوريتها.. مهما يكن من حاجتها الى التجديد الشامل.. لأنّ الانسان ليس كالإله الخالق.. الانسان لا يبني من العُدْم والامة لا تكوّن من لا شيء.. وأنتَ تعرف جيداً أن النهضة الأوروبية العظيمة نفسها، التي تعتزّ بها أوروبا علينا الآن، إنما بدأت باحياء تراثهم القديم... وهكذا سمّوها «اعادة إحياء».. «إعادة بعث» (Renaissance)، فنحن لا يمكننا أن ننبذ ماضينا.. لا يمكننا أن نستغني عن تراثنا.

قال بعض المفكرين، في مصر خاصة، في مطلع هذا القرن بهذا. لكن يجب أن نعذر لهم هذا الخطأ الى حدّ.. فإنه كان تطرّفاً في الناحية النقيضة.. حاولوا أن يعدلوا كفّة الميزان ضدّ الآخرين الذين كانوا يؤمنون بقدسية التراث.. كانوا يفهمون التراث بالفهم المتحجر الذي يعني أننا مطالبون بأن نتمسك بكل شيء فيه، صالح أو طالح.. نافع أو غير نافع. أما نحن الآن فندعي لأنفسنا الحقّ في أن ننقد هذا التراث، وأن نستبقي منه صالحه، وأن ننبذ منه ما لا نعتقد أنه نافع لنا الآن.

لكننا جميعاً إن كانت لدينا، كما قلت، ذرّة من العقل، لا نحاول أن نفصم بين حاضرنا وبين ماضينا.. لا نحاول أن نؤسس مستقبلنا على غير دعائم متينة نستمدها من ماضينا. وإن كانت دراساتي النقدية قد دلّت على شيء فإنني أعتقد أنها دلّت على أن تراثنا فيه من الغنى.. فيه من العمق.. فيه من الدسامة.. فيه أيضاً من الامتاع.. من الفكاهة.. من مجرّد اللذّة ما يكفي كلبنة أولى نبني عليها ونضيف لها. والقضية هي أن نقنع شبابنا.. شبابنا الذي لا يعتقد هذا في أدبنا القديم.. شبابنا الذي لا يجد تسليته، في الغالب الآن، إلاّ في الانتاجات الغربية.. في فن الرواية، أو في السينما، أو في غيرها... أن يقنعوا بأن في تراثنا حقاً ما هو مفيد، وماهو لذيذ في الوقت نفسه.

★ وأنتم درستم التراث العربي في ضوء منهج حديث معاصر.. فحلّلتم الظواهر في ضوء المعطيات الفكرية والحضارية الجديدة.. ولا بدّ أنكم، في عملكم هذا، قد انطلقتم من يقين معيّن.. وربما اهتديتم الى يقين آخر...

- ربما أُوافقك على جزء.. وربما لا أُوافقك على جزء. فحين تقول: إنني قد انطلقت من عقيدة بدأتُ بها، فأنا أرجو أن لا يكون هذا صحيحاً.. لأنّ أول درس تعلّمته عن

طريق أُستاذي طه حسين هو أن يُجرّد الباحث نفسه تجريداً تاماً من كل فكرة سابقة. وحينما نقول: «تجريداً تاماً» فإنما نعني الى الحدّ الذي تستطيعه النفس البشرية.. فما من نفس بشرية تستطيع التبرؤ التام من الهوىٰ السابق بالطبع. كل ما أستطيع [قوله] هو أنني، في محاولتي دراسة الأدب القديم، حاولتُ أن أُقبل عليه، كما يقول الفيلسوف الانكليزي، بذهن مفتوح.. بذهنٍ خالٍ من كل هوى أو فكرة مسبّقة... أن أُقبل عليه إقبالاً جديداً، مستغلاً ما ربما اكون قد اكتسبته من دراسة آداب أُخرى حديثة، لا لغرض العسف بالتطبيق أو إقحام القواعد، إنما بذهن قد يكون نال قدراً من التوسع، أو بذوق ربما يكون قد اكتسب شيئاً من الشحذ.. أقبل به، أو أدعو الناقد العربي أن يوقظ بلاده على تراثنا القديم، ليعيد النظر فيه، ويستكشف روائعه، ويعيد عرضها على جيلنا المعاصر.

أما ما انتهيتُ إليه، فهو أولاً، هذا اليقين الذي سبق أن أشرتُ إليه، بأنّ في أدبنا من المتعة، ومن الفائدة الدسمة ما يكفينا جداً لكي نبني الأساس الذي نقيم عليه ثقافتنا الحديثة. لستُ أدعو الى عزلنا عن ثقافة الغرب مثلاً.. لستُ من الذين يعتقدون أن العروبة هي أن ننحبس في أوطاننا، وأن نغلق جميع نوافذنا وأبوابنا دون تأثير الثقافات الأُخرى. فأعتقد أن كل كتبي ضدّ هذا..

لكني، من ناحية أُخرى، لستُ من الذين يعتقدون أنه ليس لأدبنا القديم ما يفيدنا، واننا يجب أن نبدأ منذ البداية بتقليد ما هو أجنبي، أو بنقل ما هو مستغرب عن بلداننا.

★ لكنك، على ما أذكر، كنت في كتابك «ثقافة الناقد الأدبي» قد هاجمت المناهج النقدية السائدة في النقد الأدبي العربي، وسفّهت آراء كثير من نقاد عصرك... وهذا يدلُّ في ما يدلُّ، على أنك تنطلق من يقين نقدي ثابت، أو من عقيدة نقدية متبلورة في التعامل مع النصّ الأدبي، وفي تحليله..

– نعم.. أنت محق، بلا شك، في هذا التقرير الذي قلته عن الكتاب. لكن لا تنسَ أن هذا الكتاب لم اكتبه أنا إلاّ بعد ما يقرب من عشرين سنة من الدرس والبحث الذي بدأته بذلك الذهن المفتوح الذي قلت.. فأنا في الكتاب أُحاول أن أسوق الى القارىء العربي النتيجة التي انتهيتُ إليها من عشرين سنة من الدراسة التي أظنّ أنني حاولتُ فيها أن أبدأ بحثي مستأنفاً من غير فكرة سابقة. ولعلك تذكر، من ذكرياتك عن هذا الكتاب، أنّ معركتي الاولىٰ فيه كانت ضدّ الطريقة العقيمة الفاسدة المشوّهة التي يُدرَّس بها الأدب العربي في مدارسنا الابتدائية والثانوية.. طريقة آلية تكره الشبان فيه وتنفرهم منه بدلاً من أن تُحببهم فيه وتفنعهم بمتعته وبفائدته..

ثم كانت معركتي الثانية مع كبار نقادنا في هذا الموضوع بالذات الذي أشرت إليه منذ قليل، وهو اعتقادهم أنه تكفي الثقافة الأدبية الخالصة في فهم الأدب. فأقمتُ معركتي، من ناحيته، مع أُستاذي الدكتور طه حسين.. ومن ناحية [أُخرىٰ] مع تلميذه الاستاذ المرحوم الدكتور محمد مندور، في اعتقادهما أن الثقافة الفنية الأدبية الخالصة تكفي لاستكمال الناقد لأدواته النقدية، وحاولتُ أن أُبرهن أنّ ناقد الأدب يحتاج أيضاً الى ثقافة علمية واسعة.

هناك معارك جانبية أُخرى استأنفتها في كتب لاحقة. مثلاً: معركة الأدب والحياة.. إرتباط وجوهه الارتباط التام بين الأدب وبين تجارب الحياة الانسانية في الواقع...

★ وكتبتمَ أيضاً عن الشعر العربي الجديد ومعركته. وهنا أودّ لو نتوقف عند مفهومكم للحداثة في الشعر أولاً..وهل ترون أن شعرنا العربي الجديد استطاع أن يكون «حديثا» بهذا المعنىٰ؟ وما مدىٰ الاضافة التي حققها الى تراث الشعر العربي؟

– يُسعدني أن تُوجِّه لي هذا السؤال.. لأن الحقيقة التي حدثت هي أنني كتبتُ معظم كتبي أولاً في دراسة الأدب القديم ومحاولة استكشاف روائعه، ولم آتِ الى دراسة الأدب الحديث، أو كما أُحب أن أُسميه: «الشعر الجديد» إلاّ في ما بعد، حيث أن الكثيرين من قرّائي دُهشوا من هذه المحاولة، وظنّوا فيها انتكاساً وارتداداً، وقالوا: كيف أن محمد النويهي الذي كان يكتب لنا عن امجاد الشعر القديم، وعن روائع الشعر القديم، ويحاول أن يقنعنا بأنّ شعرنا القديم فيه متعة، وهكذا، وهكذا.. كيف ينقلب الآن فجأة ويرتدّ ويؤيد هذا الشعر الجديد، السفيه، التافه... إلخ...

★ تعني قراءك من الكلاسيكيين المتعصبين للقديم؟

– نعم.. الكثيرون منهم على أي حال.

.. وحاولتُ أن أردّ عليهم في فصل أضيفه في ختام الطبعة الاولى من كتابي: «قضية الشعر الجديد»، وأذكر أن عنوانه كان: «عشاق القديم أنصار الجديد».. وهي أننا إذا كنّا نُحبّ الأدب العربي حقاً، ونحبّ اللغة العربية حقاً، فإن التعبير الحكيم عن هذا الحبّ هو الرغبة في مساعدتها دائماً على استدامة التطّور.. وإلاّ كنّا كالأُمّ الجاهلة التي تُحبّ وليدها فتحبّ أن تستبقه وليداً طول عمره حتى لا ينفصل عنها..

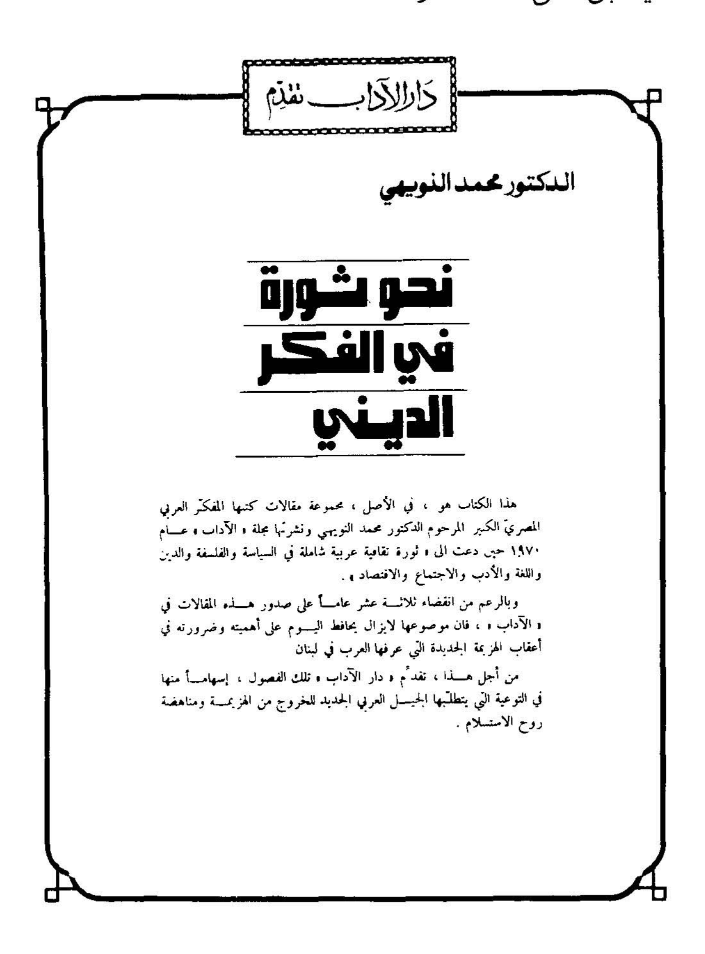
فالقضيتان، في الحقيقة، ليس بينهما تنازع. إن كان هناك تناقض فهو ظاهري محض.

كل حريص على هذه الحيوية فإنه يجب أن يعمل، من ناحية، على إحياء التراث القديم وإبقائه في الأذهان والاحتفاظ به مدداً لروح الأُمة.. وأن يعمل، من ناحية أخرى، على دوام تنميته وتطويره وتغييره شكلاً ومضموناً. فإنك تعرف أن الفرق بين الحياة والجماد هو التغيّر. الجبل وحده هو الخالد، بمعنى عدم التغيّر. وأما الكائن الحيّ فإنه إنما يبقى حياً ما احتفظ بقدرته على التغيير.. على التشكيل.. على التكيّف. هذا ينطبق على اللغة، واللغة العربية ليست مستثناة من هذه القاعدة، لأن اللغة العربية، في أصلها، لغة بشرية تنطبق عليها كلّ القوانين التي تنطبق على كل اللغات. وأدبنا العربي القديم، مهما يكن من أمجاده وروائعه التي حاولتُ جهدي أن أُبيِّنها، فإنه كان قد وصل الى مدىً استنفد فيه تلك العبقرية الخاصة... فكان مكتوباً عليه شيء من شيئين:

إما أن يمضي في اجترار ماضيه.. في تكراره تكراراً لا فائدة فيه، حتى ينتهي الى الاضمحلال والفناء..

وإما أن يحدث تغييراً مفهومياً جديداً لكلا المضمون والشكل في الأدب، نثراً وشعراً. وهذا هو الذي حاولته. فأنا أعتقد أن دفاعي عن الشعر الجديد ما كان خروجاً عن دفاعي عن الأدب القديم، وإنما هما جانبان للعقيدة نفسها: إنّ الأُمة التي لها مجد قديم، والتي تريد أن تحتفظ بمجد حاضر، والتي ترنو الى مجد مستقبل، يجب أن تدرك أنّه لن يتحقق لها شيء من هذا إلاّ إذا كانت مستعدة دائماً للنمو والتطور والتغيير... الى آخر ما تقتضيه سنن التغيّر في الكائنات البشرية.

بغداد



كعود والحصان الطائر

محمد راضي جعفر

- ١ -

يكاد يذوبُ
اذا ارتعد الكأسُ.
إنَّ الدوالِيَ زاهدةٌ
والعناقيدَ عاشقةٌ راهبة
وتكادُ يداه السالمتانِ
تجوسانِ أعاقهُ الصاخبهْ
أبينَ يَديْكَ تبوحُ الأميرةُ؟
أم أنَّهُ الحُلْمُ مَسَّ شهيّتَكَ
اللاهبهْ؟
تمالَكْ إذنْ أيُّها العاشقُ المستريبُ
ولا تندهشْ. فالليالي هِبَهْ

* * *

- ٢ -

سماءٌ تراودُهُ وتعفُ..
يحدِّقُ فيها.. وتمضي
فيتبعها سائحاً تحت ظلِ الإلَه
وكالطير يحتطبُ الحبَّ،
والثَّمرَ المتساقطَ كالجمرِ
فوقَ المياهْ
ويلعنُها: الشُّرُفاتِ الأميرةَ
مستكبراتٍ، تَزَيَّنَ بالعُهْرِ
والمتعةِ الكاذبهْ
تُرى: أيُّهُنَّ شكتْهُ لشيطانِهِ
فاقشعرَّ من الخوفِ وجدانُهُ
المستفزُّ، ولاذَ برغبتِهِ الغاضبة

- ٣ -

يُجَنُّ، إذا الليلُ جُنَّ،
الفتى القرويُّ المُعَبَّأُ بالحزنِ
والسخرية
يكوِّرُ، مثلَ الوسادةِ، قبضتَهُ،
وينامُ كما سمك البحرِ،
شاخصةٌ كالسحابةِ عيناهُ
لا تطرفانْ

يقولُ إذا انتصفَ الليلُ
«لم يبقَ إلاَّ الأقلُّ»
وينبلج الفجرُ..
عيناهُ لا تكذبانْ
يقوْمُ أبوهُ يصلّي، ويتلو الدعاءَ،
ويسألُهُ الرزقَ والعافيه
ويبصرُهُ راكعاً ساجداً،
غائثاً مستغيثاً:
- «ألا أيُّها الوالدُ الطاهرُ
الثوب طوبى لقلبكَ
فالصبحُ آتْ»

* * *

- ٤ -

يفيق مع الشمسِ قبلَ الطيور
وينهضُ مستسلماً للحياة
يراقبُ أولَّ خيطٍ يسحُّ من الشمسِ
يمسكُهُ كالفراشةِ،
يلثمُهُ ياسمينة
وتنهمرُ الشمسُ كالنهرِ
تملأُ عينيهِ، تَبْهرُهُ،
وتحاصرُهُ بالسكينة
ويهتفُ كالطفل:
أيَّتُها الشمسُ هل مرَّ يوماً
عليكَ حصاني الأثير؟
جناحاهُ من رغبةٍ مستحيلة
ويسألُ نبعاً يُباغتُ بالماءِ حَرَّ الحصاةْ:
أما مرَّ؟
غُرَّتُهُ كصباحِ الفلاةْ
ويسألُ داليةً
فيأتْ بعناقيدِها المترعاتْ:
أمَرَّ؟
سُلالَتُهُ، لم تَخُنْهُ، أصيلة

- ٥ -

وقالتْ له الشمسُ
والنبعُ والدالية:
سمعناهُ، مَرَّ يُغنّي،
ولم تَرَهُ العينُ، لكنَّ
بعض النوارسِ قالت:
لقد مرَّ
كانَ لهُ كرفيفِ النسيمْ
تحفُّ بِهِ الفاتنات الحسانُ،
ويحملُهُ الشوقُ كالسارية
وقُلْنَ:
رأيناهُ حلَّقَ فوقَ الذرى
كالسحاب، وحطَّ على بانَةٍ
مثلِ عودِ المطرْ

- ٦ -

يلملمُ أنفاسَهُ اللاهثاتِ، الفتى
المعقليُّ، ويصعدُ صوبَ الذرى
الواقفاتِ وقوفَ القدرْ
يسألُهُ الشجرُ المتحالفُ بالكبرياءِ:
«إلى أينَ»،
يومىءُ نحوَ الذُّرى السامقات
تُخلّى لهُ الدربَ آمنةً،
وتحف تعانقهُ غيمةٌ كوشاحِ الملاك
وتحملُهُ كالوليد إلى ذروةِ
الطائرِ العنفوانْ

- ٧ -

تلوِّحُ، من شُرُفاتِ الغيوم،
يداهُ المسالمتان، ويهتف
مشتعلاً بالسُمُوِّ:
سلاماً.

- ٨ -

وقلتُ:
وداعاً
وداعا

* كعود هو الاسم الشعبي للفنان العراقي الراحل علي الأطرش.

"الجبل الصغير" وفن كتابة القصة

الدكتورة خالدة سعيد

تطرح مجموعة «الجبل الصغير»* لالياس خوري عدداً من القضايا المتصلة بفن كتابة القصّة، وفي طليعتها وظيفة تفسير العالم والهيكلية الاسطورية، ومن ثمّ مسألة النوع الأدبي وحدوده. فهذه القصص ذات بناء لا يلغي الانتماء إلى القصة وإن كان يخترق حدود النوع على مستويات عديدة، ويدخل مشروع «الكتابة» التي تبحث عن لغة قصوى. يجيء هذا الاختراق عبر استغلال تقنية القصة والمشهد، وتقنية القصيدة، إضافة إلى تقنية الكولاج وما يتضمّن تكامل القصص وترابطها من خصائص الزمن الروائي.

- ١ -

القضية الأولى:

قصص «الجبل الصغير» لا تنطلق من المحتمل أو الشبيه بالواقع، لا تقدّم تصوّراً مسبقاً يخلق الشخصيات بملامح مدروسة بحيث يسمح اختلافها وتناقضها بولادة الأحداث، كذلك يتخلّى الكاتب عن الايهام بأن ما يقدّمه هو صورة طبق الأصل عن الواقع، فيما تكون القصة نسيجاً يصطنع الشبه بالواقع ويقيم، مع ذلك، على مسافة منه.

القصة هنا حدث حياتي - كتابي، يجري على أرض التاريخي الوثائقي، ويتعامل مع وقائع مرجعية عامة، يتعامل معها، لايعيد اختلاقها عبر تصوراته وتجربته الخاصة جاعلاً من أحداث القصة وشخصياتها أقنعة لهذه التجارب والتصورات. الكاتب هنا يبطل التمويه. إنه حاضر في القصة بلاقناع. لحضوره تميّزه عبر الإشارات وأشكال الاخبار الخاصة، وللوقائع والشخصيات الأخرى تميّزها. التصوّرات والأفكار والمواقف لا تُرسم، هي أيضاً، عبر تركيب الشخصيات واستعارة ملامحها من متعدد، ولا عبر تركيب الأحداث. إنها تُرسم عبر حركة التفاعل والتلاقي، التناقض والتباعد. تجاور الأصوات والأفعال، تداخل الأحلام والأحداث. هذا ينطبق بصورة خاصة على القصص الثلاث الأولى في المجموعة، أي «الجبل الصغير»، «الكنيسة»، «الاحتمال الأخير». في القصة الرابعة «الدرج» يحرّك الكاتب شخصية بُنيت بالتجريد والانتقاء حتى باتت شخصية نموذجية. في هذه القصة يلتقي أسلوبان في البناء القصصي: شخصية منمذجة أو مؤسطرة، وإطار تاريخي وثائقي. وهي لذلك القصة الوحيدة التي يمكن تلخيصها. أما القصة الخامسة والأخيرة فإنها تدفع بالحدث الوثائقي إلى المتخيّل بل إلى الكابوسي لتؤسطر المواقع والمواقف وترسم أزمة الحَوار بينها

نلتمس التاريخي في القصص من الإشارات المرجعية أو الاصطلاحية. وأعني بالإشارات المرجعية ما يشكل معرفة عامّة مشتركة قائمة باستقلال عن النص وتحمل دلالات سابقة له، ويمكن الاستيضاح عنها في أي دليل لغوي أو جغرافي أو إعلامي سياسي تاريخي.. تتمثل هذه الإشارات المرجعية في كلمات من نوع الأشرفية، السيوفي، الهوليداي إن، وادي أبو جميل، معركة صنين، معركة باب ادريس، معركة البحر، مظاهرات معامل غندور، الانعزاليون، القوات المشتركة، الملجأ، الدوشكا، القذائف، الدب سفن، أحداث عمان.. إضافة إلى ما يرافق هذه الإشارات من مواقف وأفكار وعبارات يمكن أن تُردّ بسهولة إلى الكلام الذي كثر تداوله في الحرب الأهلية اللبنانية من قبيل «بدأت الثورة» «المهم هو الملصق» «الشيوعية الدولية» «بالرزق ولا بأصحابه» «اليوم انفتح علينا غضب الله» «القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء» «القصف العشوائي» وغير ذلك من تعابير.

هذه الإشارات والعبارات تحدد الحرب الأهلية اللبنانية كإطار ومناخ تتحرك فيه القصص. لكن الكاتب هنا ليس المؤرخ الذي يصف ما يجري ويحلّله. فهذا العمل لا يدّعي الموضوعية والحياد، والدليل قائم في انفتاح زمن السرد على

أزمنة عديدة عامة وشخصية، عبر التداعيات والذكريات والمقاطع الحلمية والحوارات العابثة حيناً، الشعرية حيناً، وعبر الأصوات المتعددة التي تقيم أزمتها الخاصة وتستحضر ذكرياتها، مع ذلك فإن البعد التأريخي لا يغيب، لكن القصة تؤرخ ما هو أبعد من الأحداث ونتائجها السياسية والعملية، إنها تؤرخ اللغة اليومية في علاقتها باللغة السياسية، تؤرخ الأفكار والهواجس والهموم وأنماط السلوك.

القضية الثانية:

فيما يتصل ببناء هذه القصص، باستثناء قصة «الدرج» هي في كونها غير قابلة للتلخيص، وذلك لغياب الهيكلية الاسطورية أو «الصّقالة» الاسطورية. أقصد بالهيكلية أو «الصقالة» الاسطورية البناء القصصي المتمثل في صورة أو صيغة قابلة للتلخيص، لأنها تتكون من حركة شخصيات مفترضة في مسار مفترض محدد يخضع لقانوني السببية والتعاقب الزمني، في الدرجة الأولى. ويتّم تحرك هذه الشخصيات وفق عناصر حكائية يحدث تعاقبها تغيّراً في أحوال الشخصيات أو انقلاباً. هذه الهيكلية نجدها في الاسطورة والملحمة كما نجدها في القصص الديني والخرافي وفي القصة والرواية الحديثتين. هذه الأشكال لا تتعامل مع التاريخي المتحقق، بل تبني له صورة مفترضة تختزن خصائصه، وتمتلك من ثمّ، القدرة على تفسيره.

القضية الثالثة:

لقد ارتبطت أشكال القصّ، منذ الأساطير والقصص الديني والخرافي والقصص الفلسفي والتاريخي حتى القصة الحديثة، بمغامرة تفسير العالم، وهذا بدوره ربطها عضوياً بفهم زمنها للعالم. والتفسير يبنى على كليات لا على جزئيات والفهم يتم بموجب صور قابلة للتمثل واختزان القوانين المفسّرة، هكذا قامت أشكال القصّ على الإبداع الاستعاري الذي يبطن قراءة مفهومية للعالم، هذا الابداع الاستعاري اقتضى عمليات تجريد وترميز تنتزع الملامح والخصائص (متحقّقة أو مرجوّة أو متخيّلة) من متعدد وتؤلفها في صورة تتمحور حول شخص وسيط أو فاعل، مما أنتج الشخصيات النماذج. حركة الشخصيات لا بدّ لها من مسارٍ مرسوم لكي تحقّق المألوف أو المشتهى من النتائج، وهذا بدوره أدّى إلى بناء الأحداث النمطية والصيغ التي تقنّن مسيرة الأحداث (من هنا استطاع الدارسون، ونذكر منهم المدرسة الشكلانية الروسية وبعض البنويين أن يقوموا باستقصاء هذه النماذج والأنماط والصيغ التي ترتدّ اليها بنى القصص في أنحاء من العالم).

هذه النمذجة، وهذا التنميط اللذان يدفعان بوقائع القصة بعيداً عن مراجعها، بحيث تصير العناصر إشارات وتبطن القصة قراءة مفهومية للعالم، إنّما هي أسطرة للتاريخي أو رؤية الجزئيات المتحققة عبر هيكلية أو صيغة ذات بنية تختزن الطاقة على تفسير الجزئي المتعدد. ونستطيع القول بهذا المعنى إن أشكال القص منذ جلجامش وقصص إيزوب إلى كليلة ودمنة وحي بن يقظان ورسالة الطير ودون كيشوت وفاوست والاخوة كرامازوف حتى عودة الروح وأولاد حارتنا والثلاثية وقنديل أم هاشم بل حتى الأعمال الواقعية الاشتراكية تقع ضمن تقاليد الاسطورة. بموجب تقليد الاسطورة يكون العالم، أو التاريخي المرجعي منبعاً لوقائع القصة لكنه لا يكون جسداً لها ولا تكون مرآة له. فعملية وضع القصة عملية تحويلية مركبة لا تقتصر على نقل (العالم) أو الوقائع التاريخية (الموجودة خارج النص) إلى المستوى اللغوي، أي لا تقتصر على تحويل الشيء من موجود ضمن علاقات مادية إلى إشارة ضمن علاقات لغوية، بل تشمل عمليةُ التحويل إلى ذلك إدخالَ الشيء أو الواقعة ضمن علاقات مفهومية دلالية لا تنتج قراءتها دلالة الشيء بذاته بل دلالة أشياء مفارقة تتصف ببعض صفاته أو تقع موقعه أو تدخل في جنسه. فكلمة «الجمل» في كليلة ودمنة في باب «الأسد والثور» لا تستحضر جملاً معيناً، ولا تستحضر الحيوان المعروف بهذا الاسم إطلاقاً، أو لا تستحضره إلا عرضاً كي تعبر الى مغاير من غير جنسه يقف موقفه ويثق ثقته. هكذا تصير كلمة «جمل» معبراً إلى ما وراءها، يصير المعنى أو الهدف في حيّز مفارق لدلالتها الخاصة.

التماس معنى القصة في ما وراء الوقائع التي تجردها من (العالم) التاريخي أو الموضوعي هو نتيجة التزامها بمهمة تفسير العالم. فهذا الالتزام قد جعلها، كما ذكرت، مرتبطة بفهم زمنها للعالم. من هنا أن القصص لم تتخلص حتى الآن من الإرث الفكري الذي يعتبر المعنى قائماً خارج الظواهر أو خارج المحسوس. لقد ظلّ المعنى، مع الفكر اليوناني والديني وورثتها قائماً في حيّزٍ مفارق للأشياء والأحداث، سواء كان هذا الحيّز غيبيّاً أو فكرياً فلسفياً (كعالم المثل) أو تجريداً للجماعة أو لحركة التاريخ..

والفارق بين اسطورة بالمعنى الذي اصطلح عليه كاسطورة تموز والفينيق وأوديب وبين عمل قصصي حديث يحتفظ بالهيكلية الاسطورية «كقنديل أم هاشم» أو «بندرشاه ضو البيت» أو «مذكرات شاب عاش منذ ألف عام» أو حتى «الأرض» هو فارق فكري أكثر مما هو فارق تقني. أقول إنه

فارق فكري لأن التباين ناتج عن اختلاف الثقافات والحيّز الذي تعتبر المعنى قائماً فيه، كما هو ناتج عن الفارق بين مجموع الحاجات والحساسيات التي أنتجت الأخيلة والأحلام هنا وهناك، وبالتالي الفارق بين مجموع المعتقدات والمفهومات والمعارف أو الخبرات التي يُرى الحدث من خلالها. الفارق التقني قائم لكنه فارق في الدرجة، يقوم في التفاصيل كغلبة العناصر الحكائية الديناميكية (أي المغيّرة للمصائر) مثلاً في الاسطورة، وغلبة العناصر الحكائية السكونية (أو الوصفية التأملية) في القصص الحديثة، أو يقوم على تكسير الخط الزمني وانفتاح الحاضر على الماضي وتنوع مواقع الرؤية إلى ما هنالك.. ومن الواضح أن هذا الاختلاف يكمن في كيفية استخدام أدوات قديمة موجودة وليس في إلغائها واستبدالها. هنا وهناك ما تزال القصة معبراً الى معنى يقوم في حيّز مفارق للأشياء. هنا وهناك تقفل القصة على دائرة مرسومة مسبقاً ترسمها حركة الشخصيات بين الحبكة والعقدة والحل.

وقد استمرّ هذا الازدواج حتى في المرحلة الحديثة، وفي ظل تيارات فكرية مختلفة تلتقي على صعيد العودة بالمعنى إلى جسد العالم كالسريالية والواقعية. فالقصة في هذه وتلك تُحيل إلى معنى وراء جسد الوقائع، يلتمس في اللاوعي هناك في حركة التاريخ هنا. وإذا كان هذا لا يطرح مشكلة على الكاتب الذي ينحو منحى فانطازياً أو رمزياً فإن المشكلة مطروحة على المذاهب الواقعية. وفي رأيي أنّ «الجبل الصغير» انفجار داخل الواقعية وبحث عن منعطف ومنفذ لبناء الاسطورة بدءاً من جسد الواقع الراهن. فالواقعية التي يدفعها الطموح المتجدد إلى كتابة الواقع وجدت نفسها تكتب عن واقع مفترض، تكتب أساطير جديدة.

«الجبل الصغير» والكتابة في فضاء المرجعي:

في «الجبل الصغير» يغامر الياس خوري بالخروج من تقاليد الاسطورة، يتخلى عن الهيكلية الاسطورية، يغامر بالكتابة في فضاء الواقع المرجعي. وينبغي الإشارة إلى أنّ «الجبل الصغير» ليست المحاولة الأولى للخروج من تقليد الاسطورة. نذكر هنا محاولة حليم بركات في رواية «عودة الطائر إلى البحر» وإن كان قد استنجد باسطورة الهولندي الطائر وعدد من الأساطير (التي اصطلح على تسميتها كذلك) وحرّكها بموازاة الأحداث التاريخية حتى كادت الرواية أن تصبح قراءة للراهن في ضوء الاسطورة أو تتبعاً للاسطورة في حركة الراهن. نشير كذلك الى رواية صنع الله ابراهيم «نجمة اغسطس» وإن كانت تختلف عن التجربة موضوع الدراسة.

ما النتائج المترتبة على هذه المحاولة؟

- ربما كان السؤال الأول الذي يُطرح على هذه المغامرة التي تكسر البنية الأسطورية، فتفتح النص ولا تحدده بتحرك أشخاص أو سياق أحداث، ولا توقفه عند خاتمة، هو: كيف تمكن كتابة الواقع المرجعي، أي تحويله إلى بنية لغوية دون صياغته في سياق زمني؟ وفي حال إيجاد الصيغة كيف يمكن أن تتحرر من تمثيل الواقع ترميزاً أو اجتزاء أو تكليفاً أو انتخاباً، أو تشبهاً، أي كيف تمكن أسطرة الأشياء خارج الهيكلية الاسطورية، ونعني بالأسطرة توليد الدلالات الملازمة للشيء والقابلة للاستمرار بعد زواله. هذا السؤال هو الذي استدعى التوقف عند البناء العميق المتماسك والدالّ بذاته في مجموعة «الجبل الصغير» في القسم الثاني من هذه الدراسة:

إذا كانت المجموعة موضوع الدراسة تشكل تطوّرا ضمن حدود النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فان هذا التطور يتمّ عن طريق نقل الاهتمام أو مركز الالحاح من مجموعة مكوّنات إلى مجموعة أخرى.

في طليعة المكونات التي تنحسر: في هذه المجموعة لصالح غيرها شخصية البطل بالمعنى الفني. يجيء هذا الانحسار كنتيجة طبيعية للتخلّي عن الصيغة الاسطورية، لأن البطل الفني راسب اسطوري، البطل الفنّي تجريد ينتمي إلى الفكر في المراحل البطولية - النبوية. في البطل تجتمع الخصائص والقيم أو المثالب مقطّرة متبلورة. البطل يلخّص الجماعة ويصبح تطوّره تطوّراً لها وانتصاره انتصاراً لها ولقيمها. البطل الفنّي في القصة تجريد لأنّ الكاتب يفرده، يسلّط الضوء عليه محوّلاً الأفراد المحيطين به إلى وسائل لإضاءته ومسوّغات لحركته حتى لو كانوا يحتلّون مكانة اسمية أهمّ من مكانته.

البطل الفنّي اختفى في قصص الجبل الصغير. لم يعد في القصة فاعل مركزي محرّك يقبض على دفة التاريخ أو على دفة الأحداث. وقد افترض هذا بالضرورة اتّساع ساحة الرؤية، خروجاً من الخط إلى المساحة وبالتالي التحرّك وفق مساحات ومشاهد.

النتيجة الثانية: للخروج من هيكلية الاسطورة هي تقطيع زمن السرد الخيطي إلى أزمنة. ويتفق هذا مع غياب البطل الفني وتوزع الرؤية على الجماعة والإطار أو مساحة المشهد. نحن هنا لا نتابع تحرك الشخص الواحد حتى النهاية بل نتابع مشهداً وحالة، مما يكشف إفادة الكاتب تقنية المشهد المسرحي:

المتكلم - الرائي للأحداث يشكل لُحمة الوعي التي تؤلف

بين الجزئيات. هكذا يدفع المتكلم الرائي بالجزئيات لتتلاقى حول بؤر أو مراكز استقطاب في المشهد أواللوحة. ففي لوحة الحرب في الشارع (اللوحة الثانية من قصة الاحتال الأخير) يجيء الاستيلاء على الدبابة كمركز استقطاب تشكل حوله بؤرة. هكذا يعمق الحدث ويكتسب دلالات متعددة شخصية وحضارية نتيجة لمجموع التداعيات والذكريات والأخيلة التي تخترقه، من ذلك القصة التي يرويها أحد المقاتلين القدامى عن دبابة جيش الانقاذ في قرية «سخنين»، وقصة الملالة التي هرب بها شخص من قرية عميق فحولها أبوه إلى تراكتور للفلاحة، أو اختلاط عملية طلاء الدبابة بحب المتكلم للألوان وأصداء صوت صديقته عن الألوان. ففي هذه البؤر ينفتح الزمن الحاضر على أزمنة ماضية متفاوتة في البعد تقوم أحداثها بدور الكاشف البنائي والكاشف السبي، وتعطي الحدث الحاضر أبعاده الشخصية والتاريخية. وإذ تنتظم الأحــداث والأصوات حول مركز استقطــاب معين تمتلــك القدرة على الاتصال ببؤر ثانية في اللوحة نفسها أو في القصة نفسها وأحياناً في قصص أخرى من قصص المجموعة، وذلك عن طريق الانفتاح على الأزمنة المختلفة لأن الانفتاحات هنا وهناك ربما أدّت إلى زمن واحد أو أحداث واحدة، وهذا التواصل عبر الانفتاحات الزمنية يبطن الأحداث الحاضرة بقنوات اتصال تزيد في أهمية البناء الشكلي وقدرته على انتاج الدلالة. ويكشف الكاتب عن قدرة متميّزة على حشد الجزيئات في مساحة زمنية مكانية واسعة وإخراجها من فوضاها الظاهرة بما سبقت الإشارة إليه من انتظام وتواصل أو رسم للخطوط العلائقية التي تستند الى الرؤية التحليلية وتؤدي إلى الإدهاش في آن معاً.

هكذا تتمثّل الإفادة من تقنية المشهد المسرحيّ في تنضيد المؤثرات والأصوات والأخبـار والأحـداث تنضيـداً شديـد التداخل بالإطار المحيط، وتحريكها بمقتضي طبيعة الإطار تحريكاً طباقياً.

النتيجة الثالثة: للخروج من الهيكلية الاسطورية وغياب البطل هي تراجع العناصر الدنياميكية التي تمثل عادة مسيرة أبطـال الحكـايات والقصص وينتج عن تتـابعهـا تغيّر في المصائر. ويتم هذا التراجع لحساب تزايد في العناصر السكونية الإشارية (أي التي تحدد السمات وتصف الحالات) بحيث تتجاور مساحات علائقية للحركة، أو مواقع تبنى بهذه العناصر الإشارية وترسم الخطوط الكبرى للتناقض والتحوّل. يقترن هذا التحوّل باستخدام «مركّز» للأصوات التي تحلّ محل السّرد أو تخترقه وتقطعه، كالأصداء والأحلام والذكريات والحوارات. يكشف هذا التحول في العناصر الغالبة عن إفادة من تقنية القصيدة إفادة تساعد على تقديم لحظة كثيفة تتواقت فيها أحداث متباينة، متعدّدة تبنى بلغات متباينة، بحيث تتولّد الدلالة من العلاقات بقدر ما تتولد من مضمون العبارات والأحداث، وتغدو عناصر القصة وأجزاؤها دالّة بمقدار واحد.

- ٢ -

بناء القصة في «الجبل الصغير»:

أعرض في ما يلي قصص المجموعة في محاولة للكشف عن المظهر البنائي المتاسك المنتج للدلالة، كشكل بديل للخروج من الهيكليـة الاسطوريـة، واخـتراق حـدود النّوع الأدبي، والدخول في **الكتابة** دخولاً يؤسطر الراهن دون أن يقسره على الغياب وراء القناع الاسطوري.

على الرّغم من أن كلّ قصة تمتلك وجودها المكتمل، ويمكن أن تُقرأ باستقلال عن بقية القصص، فإنّ المجموعة تشكّل قصّة في خمس حركات أو خمسة مستويات. والاستقلالية التي تبدو لنا إثر قراءة قصة واحدة تتراجع بعد قراءة المجموعة. فكل قصة تشكّل تعميقاً لما سبقها وإضاءة لما يليها. فقصة «**الجبل الصغير**» تقدّم التوتّر والتعارض الذي سبق انفجار الحرب ورافق بدايتها. كما أنها تضيء سلوك المتكلم في قصة «**الكنيسة**» وتعّمق جوّ الحنين والارتباط بالطفولة الذي يعاود المتكلّم الأساسي في القصص..

قصة «**الكنيسة**» بدورها وما فيها من مشاهد متناقضة توظّف توظيفاً رمزياً، كسقوط التاثيل ومشاركة المقاتلين بالتراتيل الجنائزية في حال بين الجدّ والهزل، تضيء جو التفتّت وتفاوت اللغات، وحالة الفوران العام للمكبوت الشخصي والاجتاعي في قصة «**الاحتال الأخير**». هذه القصة بدورها تكشف عزلة الشخص المنفعل أو (اللابطل) في قصة «الدرج» والهاوية التي ينزلق فيها اللابطل في قصة «الدرج» تتصل بنائياً بالدوامة التي يرسم حلقاتها مصاب خارج من الحرب الأهلية يعالج في باريس. المصاب يلتقي مواطناً هو صديق قديم لكنه الآن في الموقع المعاكس، مهووس بالحرب. حلقات القصة تمثل لقاء مستحيلاً وهرباً إلى الحلم مستحيلاً لأنه في كل مرة ينتهي نهاية كابوسية.

ولكل قصة من هذه القصص طابع خاص، ووظيفة خاصة في المنظومة الاجمالية، تختلف بحسب موقع القصة ضمن الوحدة. وينتج عن تنوع الوظيفة تنوُّعٌ في طبيعة السرد وبنية

الشخصيات: ففي «**الجبل الصغير**» و «**الاحتمال الأخير**» يشيع جوٌّ شعري مرتبط بنوعية الصياغة التي تعطي اللغة والمحكي، والمقاطع الحلمية التذكرية مجالاً كبيراً. الشخصيات في هاتين القصتين أقرب إلى «الوسيط» الذي يردكحامل للفعل أو يكون الحدث المسند أهم منه. أما في قصة «الدرج» فالسرد متّصل وصورة الموصوف الغائب - فالمتكلم (كامل أبو مهدي) تتكامل منذ البداية حتى النهاية لتقدّم شخصية بالمعنى الفني وإن كانت شخصية منفعلة لا فاعلة، وفي قصة «**ساحة الملك**» يتم رسم شخصية برجيس نهرا الغربية. وإذا كانت الشخصية الأساسية في «**الجبل الصغير**» هي الجبل الصغير أو المكان فإن «السيارة» أو المقتنى تقوم بدور الشخصية الفاعلة في قصة «**الدرج**».

فكيف يتحقق انتظام القصص في المجموعة؟

١ - الإطار: قصة «الجبل الصغير» وتتألف من إحدى عشرة لوحة وتقدم الطباقات التي يرسم تواليها انحدار الجبل الصغير من براءته الفردوسية إلى الشّقاق وانفصام الجماعة إلى **هم/نحن**

٢ - ثلاث قصص تصور عالم الحرب على ثلاثة مستويات:

أ - التناقضات الجذرية. سقوط الرموز. التناقضات السلوكية والطقوسية تقدمها «قصة الكنيسة» التي تقع في خمس لوحات.

ب - ساحة الحرب والفوران العام للشخصي والجماعي، وتباين اللغات وانفتاح الحاضر على الخلفيات في قصة «الاحتمال الأخير»، وتقع في ست لوحات.

ج - تتبّع مسيرة فرد في صعوده نحو الاستلاب وسقوطه، أو حياة «سيارة» وموتها في قصة «الدرج» التي تقع في أربع لوحات.

٣ - الخاتمة: «ساحة الملك» دوامة الهرب والهذيان

إضافة إلى الترابط والتكامل بين القصص المذكورة تلاحظ أنّ بنيتها المضمرة تقوم بعامّة على التضادّ والتقابل لكنّ التضادّ هنا ليس مما يقع في مجرى عنصر حكائي فيؤدي إلى انقلاب المصائر أو انقلاب النتائج كما في هذا المثال: رغبة الشخصية في أمر ظهور عائق: تغلب الشخصية على العائق، أو فشلها في تحقيق الرغبة. إن التضاد الذي أشير إليه هنا لا يجيء كشيء طارىء أو مصادف في طريق الحدث الجزئي، بل يقوم في تكوين الحيّز القصصي وعناصره الأساسية فلا يؤدي إلى تغيّر في مجرى حياة الشخصية وحسب بل إلى حركة في منظومة العلائق. فالتضاد الذي يبدو لنا بين لوحات «**الجبل الصغير**» أو القصة الأولى يشكّل الصدع الذي تتحرك منه الحرب الأهلية، كما يشكّل بداية تكشّف مجموعةٍ من التناقضات. الحرب في هذه القصص هي الحيّز الضدّي، هي الهوة الكامنة تحت الأشياء والأشخاص. هذه الهوة التي يعلن عنها تضادّ اللوحات في القصة الأولى تتحول إلى صورة مشخّصة في القصتين الأخيرتين:

فقصة «الدرج» تبدأ بسقف هابط ووعي غائب وتنتهي بمشهد كامل أبو مهدي وهو يهبط درجاً مظلماً يبدو بلا نهاية. وفي «**ساحة الملك**» يحمل المصاب في الحرب الأهلية هذه الهاوية في إحساسه بالأشياء بحيث تنتهي هذياناته وأحلامه مهما بدأت جميلة بكوابيس ومشاهد غرق وهبوط. حتى الأماكن التي تصوّر في هذه القصة تعطي الإحساس بالهبوط والانزلاق على الجدران (على مسلة الكونكورد وفي نفق المترو).

يمكن أن نشير إلى أبرز التناقضات أو خطوط التضاد في القصص:

«**الجبل الصغير**» تقيم التضاد بين:

حاضر المكان	وماضيه
جيران اليوم	جيران الأمس
العلاقات اليوم	العلاقات بالأمس
السيارات السوداء	السيارات التي كانت تدهش الطفل
صلبان المقاتلين	صليب الطفل
الأزقة والشوارع	حقول القمح والشمس
إيقاع الحركة النزقة اليوم	إيقاع الأيام الماضية
الأفق المغلق	الأفق المفتوح

وبين تلك الصورة وهذه تحركت جرّافات وجيوش ومعامل، وحفرت خواصر الجبل، وتهاوى شيوخ وسقطت شجرة النخيل وحجبت بيوت الاسمنت وجه البحر.

وفي «**الكنيسة**» تتقابل الخلفيات والمعتقدات

مسيحية الكاهن	ومسيحية المقاتلين
طقوس الكاهن	وطقوس المقاتلين
حرب الاستعماري القديم	وحرب الشبان الذين دخلوا الكنيسة
موقف المحارب من الكاهن	وذكريات هذا المحارب القديمة وحنينه
القدّاس الفعلي	والقدّاس التمثيلي
الكنيسة الملجأ	والمعركة
الهجوم الفوضوي للنهب	وطهرية المقاتلين
أصوات القذائف	والتراتيل

ماضي الكاهن وماضي المتكلم

وفي «**الاحتمال الأخير**» يبرز التضاد بين اللغات والصور

لغة المتكلم	ولغة «الفتى الزنجي» (أي الفتاة السمراء)
لغة الفتى الزنجي العابثة العبثية	وذكريات ماضيها الفاجع
لغة المقاتلين	ولغة بسطاء الناس
لغة العام	ولغة الهموم اليومية المباشرة
لغة آمر الفصيل	ولغة المتكلم الشعرية
حوار المقاتلين	وحوار المتكلم و«الفتى الزنجي»
صور الزحف في وحل الشارع	وذكريات المتكلم على الشاطىء مع «الفتى الزنجي»
الدبابة	اللعبة - منشر الغسيل
الملالة	التراكتور
اندفاع أهل سخنين	وقصور المؤسسة (جيش الإنقاذ)
السجن	المأوى
ثلوج صنين	ودفء العلاقات
طلال القتيل	الملك
لوحة الحرب	واللازمة الشعرية التي تخترقها مراراً

وفي «**الدرج**»:

- السلوك الفردي الذي لا يرى الحرب الا بجزئياتها والحرب التي تستوعب كل شيء

- الشخص المنفعل	- والمقتنى الفاعل
- العلاقات قبل السيارة	- والعلاقات بعد مجيء السيارة
- جنازة الأب	- وجنازة السيارة

أمّا «**ساحة الملك**»:

فالتضاد فيها قائم بين نوعين من الكوابيس: المتكلم المصاب جسدياً يهرب من «برجيس نهرا» المهووس بكابوس الحرب الأهلية، يهرب إلى الأخيلة والذكريات فيصطدم هربة بمجموعة من الذكريات والصور التي أدت الى الحرب، وحين تتضخم الصور وتتحول الى كوابيس يصحو منها ليجد نفسه أمام «برجيس نهرا» من جديد فيعاود الهرب.

هذه التناقضات لا ترسم حركة الأفراد والجزئيات القائمة في الواقع المرجعي المشترك وحسب، بل ترسم كذلك حركة عالم من الأشياء والعلاقات والتصورات والمصائر. حركة عالم ينتقل من تماسك إلى تزعزع، من تناقضات مضمرة إلى تناقضات متحركة متوالدة، ومن عالم عاطفي مستقر أو أليف إلى عالم كابوسي يتحوّل فيه كل شيء، حتى ذكرى اللحظات الحميمة إلى كوابيس مرعبة منفّرة، وتبدو فيه مومياء ملك قديم وهي منفية شيئاً وديعاً جميلاً.

أتناول القصص بحسب ترتيبها.

الجبل الصغير:

المتكلم الأساسي في هذه القصص (باستثناء قصة الدرج) هو شخص من داخل علاقات الحرب الأهلية ومواقعها. يدخلنا إلى عالم الحرب من المكان، من دفء بيته، من مسرح طفولته من ذكرياته الأكثر التصاقاً بحاضره، النخلة التي رسم عليها صورته، وحقول القمح التي احتضنته، وشخصيات الحي الأولى التي تقوم في الذاكرة مقام المعلم أو العرّاف الأول، راوي حكايات البداية: لماذا سمّي الجبل الصغير كذلك؟ لماذا سمّي حي «السيوفي» بهذا الاسم؟.

غير أنّ المتكلم الراوي يضعنا دفعة واحدة، ومنذ السطر الأول، بل منذ العبارة الأولى في توتر الحرب حين يبدأ خفيةً برسم الصدع مقسماً عالم الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن» «يسمّون (هم) الجبل الصغير، وكنّا نسميه الجبل الصغير».

فـالتسميـة تكرر مرتين وضمن صيغتين: الحـاضر، ثم المـاضي؛ الحـاضر لضمـير الغـائبين (هم) والمـاضي لضمـير المتكلمين (نحن). هذه هي بداية الحرب الأهلية: انقسام سكان الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن»، وانتاؤهم إلى زمنين متمايزين.

هكذا إذن ننزلق في الحرب من الموقع الأكثر حميمية. لكن إذا كان الكاتب المتحد هنا بالمتكلم يصحبنا في هذا العالم الفاتن الرحب المشمس فقد بناه ومنذ البداية فوق أرض متصدعة، ولكي لا يغيب التصدع عنا فإنه يجرح بين الفنية والفنية صورة الجبل الطفل ورفيقه الطفل بالصورة الجديدة لجبل حفرته الجرافات وحجبت بيوت الاسمنت عن البحر وانتشرت فيه الحواجز والرجال المسلحون.

مثل هذا التجريح الذي يتهدد اللوحات المشرقة الهانئة يكسب هذا العالم جمالاً خاصاً هو جمال الأشياء السريع العطب المهددة باستمرار. والطباقات التي سبقت الإشارة إليها تبنى شيئاً فشيئاً عبر أحداث وصور تؤرخ تطور الجبل الصغير. في هذا التصوير الواسع المشهدي يتحرك عالم بريء مبتعداً بصورة طفل يبكي أمام كنيسة مقفلة وتقفز إلى الأمام صورة رجال يكسرون الباب بحثاً عن الطفل الذي كبر.

ولا يقتصر رسم التحول على العناصر المرئية في اللوحات، بل يسهم في ذلك إيقاع الحركة في اللوحات المتضادة. هذا

الإيقاع يجيء هادئاً منساباً في اللوحات التي تقدم طفولة الجبل، لأنها تتكون في معظمها من عناصر حكائية سكونية هي عبارة عن وصف وأحلام وتأملات بينما الإيقاع في اللوحات التي تصف حاضر الجبل سريع نزق نتيجة لتوالي العناصر الحكائية الحركية دون أن يتخلل ذلك عناصر سكونية.

كما أنّ الإيقاع الهادىء في ماضي الجبل يشكل طباقاً ليس مع حاضر الجبل في القصة نفسها وحسب، بل مع مناخ الحرب الأهلية بكاملها: «جاؤوا. خمسة رجال يقفزون من سيارة شبه عسكرية. يحملون البنادق الرشاشة في أيديهم. يطوقون المنزل. يخرج الجيران من منازلهم يتفرجون. إحداهن تبتسم وترسم بيدها علامة النصر. يتقدمون إلى المنزل. يطرقون الباب، تفتح أمي باب البيت بتعجب. يسألها قائدهم عني. خرج من البيت. أين ذهب - لا أدري.» (ص٢).

مقابل ذلك تتوالى العناصر السكونية الوصفية ماسحة إيقاع اللوحات الأولى نفساً مديداً:

«يسمونه الجبل الصغير، وكان يمتطي السهول الواسعة إلى شجيرات الصبير المنتشرة في أنحائه. كانت النخلة التي أمام بيتنا تنحني من ثقل جذعها إلى اليسار. وكنا نخاف أن تلامس الأرض أو ترتطم بها. فاقترحنا ربطها بحبل من حرير وشدّها إلى نافذة بيتنا. لكن المنزل كان يتهاوى بحجرة الرّملي السميك وسقفه الخشبي. فخفنا أن تسقط النخلة بالبيت حين تسقط. تركناها تنحني يوماً بعد يوم. وفي كل يوم أمسكها من جذعها وأرسم عليها صورتي.» (ص٢٣)

يضاف إلى ما تقدم من تقابل الإيقاع الفارق بين الأفعال المنتسبة إلى طفولة المتكلم والجبل وما يميزها بالاستمرار «**كنا**...**كل** يوم.. بدأ يخبرنا». بينما الأفعال في حاضر الجبل تجيء سريعة تتم مرة واحدة وتفتقر إلى الصيغ التي تعطيها دلالة الاستمرار.

الكنيسة

في قصة الكنيسة نجد وقائع وثائقية معروفة يبعث فيها الكاتب الدلالة تلو الدلالة حتى تكتسب مرتبة الرمز دون أن تخسر حضورها الأول الواقعي أو المرجعي.

في سياق هذه القصة يتحقق عدد من المرايا المتقابلة المتناقضة يحكم كل منها على الوقائع حكماً مختلفاً. يتحول النص إلى ساحة للمتناقضات يتوالد بعضها من بعض ولعل هذا ما جعلها القصة الأولى في ثلاثية الحرب.

وإذا كانت قصة «الكنيسة» هي قصة توالد المتناقضات فإنها لا تبدو كذلك إلا لدى التأمل. فقد كتبت بلمسات بالغة الرقة هي عبارة عن مشاهد يشق فيها المقاتل طريقه عبر ثغرات الجدران وفيها تمزق الانفجارات المشاهد المستعادة وتجرح الاحلام. فيها يُصَوَّر الرفيق الذي سقط بحرارة وشاعرية تنقل الأحلام الأولى للحرب بطهريتها وغرابتها. قصة الكنيسة تنقل كذلك آثار الجراح الأولى والصدمات الأولى تصور ردود فعل المقاتلين على المصادرات والنهب والافواج المتدفقة بلا تنظيم ولا ضوابط، فتقدم بذلك التهيئة المبكرة لجوّ الاحباط والكوابيس الذي يميز القصة الأخيرة «ساحة الملك».

الاحتلال الأخير.

بعد «الكنيسة» حيث الاختبارات الأولى والاكتشافات الأولى، الصدمات ووعي التناقضات تبدأ الرؤيا. تبدأ بلازمة شعرية لغوية لشهيد من شهداء الحرب وهي اللازمة التي سوف تتردد على فواصل وتغلّف القصة بمسحة شعرية.

تتوزع «الاحتلال الأخير» في ستة أقسام، تتوسط كل قسم من الأقسام الخمسة الأولى بُؤَرٌ قصصية تتمركز حول شخص أو حالة أو علاقة مع مكان أو جماعة. وتبدو هذه البؤر كالآتي:

١ - الفتاة السمراء (الفتى الزنجي) ولغتها العابثه والعبثية المبطنة بحسّ الفاجعة. هذه الفتاة ولغتها وأخبار ماضيها الفاجع في عمان هي التي ستسكن خيال المتكلم - طلال في الأقسام التالية.

٢ - حرب الشارع واختلاط الأصوات واللغات، وظلال الأجساد وهي ترسم حركة الهرب أو السقوط، بل نحسّ اختلاط المتكلمين بحيث تقوم المسافة بين طلال والمتكلم حينا ويبدوان شخصاً واحداً حيناً آخر.

٣ - الجبل - صنين، البرد والعدو المغلف بالضباب ودفء العلاقة بين المقاتلين.

٤ - السجن المأوى، واللقاء الغريب بين المقاتلين والسجناء الأربعة.

٥ - صنين والأسير الضائع في الضباب.

القسم السادس يجيء موجزاً وفيه تتلاقى خطوط الأقسام الخمسة لتشكل خواتم متوازية متشابهة غروبية ترسم أفق الحرب المظلم:

خاتمة القسم الأول: أنا هو الاحتمال الأخير قلت لها
خاتمة القسم الثاني: الموت هو الاحتمال الأخير يقول نزيه
خاتمة القسم الثالث: يعاد طلال قتيلاً
خاتمة القسم الرابع: السجين ما يزال يحلم بالبندقية
خاتمة القسم الخامس: يموت الأسرى بسهولة.

هذه القصة تنفتح على منافذ وأحلام وذكريات: ذكريات معارك وهزائم (عمان وفلسطين)، على حكايات تخلّف، وذكريات طفولة تتكاتف لتنسج للشهداء المراثي. تصوّر حرب الشوارع كما تحدّث عنها الناس حرباً حاضرة تحاصرهم لكنها تبقى غامضة. الانسان يموت فيها ولا يرى الحرب. يقتله عدوٌّ نظريّ. المحارب يردّ على القذائف ولا يرى محاربٌ محارباً آخر إلاّ نادراً.. الحرب هنا مناخٌ ،حالة.

قطعة قطعة يبنى هذا العالم، بحكايات للمقاتلين تجيء في سياق الأحاديث وتربط هذه الحرب بحروب أخرى. لكنه لا يبنى بالسرد وحده، بل بنوع من الاخبار الذي تنتجه مجموعة كبيرة متنوعة من الصيغ بينها **السرد والقول المروي، والسرد الوصفي، والحوار في زمن القص**، وأصداء **حوارات ماضية، وتخيّل استحضاري، وتخيّل استبدالي، وتخيّل فانظازي**، وشعارات، وتأملات وذكريات... «أنا هو الاحتمال الأخير، قلت لها. كانت خطواتنا تسقط على طرقات المدينة المعتمة. أصوات خشخشة الثياب (...) أمامنا تمشي سيارة اللاندروفر المحملة بالذخائر والطعام. ونحن نمشي نتهامس ونستمع إلى تهامس القرويين (....).

سالم وقاذف الى ب 7 في يده، ووجهه الذي يرتجف على حائط السجن . يرتفع صوته. لن أنام في السجن. أنا جئت لأحارب ولن أنام هنا (...) النقاش يتسع. حلقات صغيرة تتوزع في الزوايا والممرّات (...) أدرت ظهري وحاولت أن أنام. لكن طلال لا ينام. وأبي يقول إن السمك في البحر لا ينام. لكنّي لم أسأل أين ينام السمك إذن. وطلال لا ينام. نهضت، كانت الشهب الحمراء تلتمع من النوافذ الصغيرة العالية (...) وفي الغرفة الجانبية أصوات وهمهمة. تقدمت، شاهدتهم من خلف القضبان. أربعة رجال. فتح الأول فمه، ثم تبعه الآخرون. خرج صوت واحد بتدرجات متفاوتة، كأننا في مسرح يوناني. لم أفهم، قلت لهم.

أنا سجين، قال أحدهم.
- وأنا سجين مثلكم
- ولكنك تحمل رشاشاً.

(...) تكوّم السجناء حول السجين الذي يخاف. وتكوّمنا نحن حول نبيل الذي لا يخاف (...) ارتفعت أصوات القذائف حول السجن، **وكان حزني يرتفع. حزن طلال غطّى** حزنه أيام السجن الثلاثة التي قضيناها ونحن ننتظر إخراج السجناء. (...) ولكن ماذا سنفعل بالسجناء سأل طلال (...) نتركهم مؤقتاً. لا بد من أن يخرجوا في النهاية.

كل شيء مؤقت، قالت وهي تحمل في يدها صورتها. انظر الى صورتي (..) رفع طلال الكاميرا الى كتفه. ارتفع الفتى الزنجي النحيل، اختلط بالرمل وقطرات المطر.

الأصوات أو الضمائر التي تتناوب وتقدّم هذا الاخبار المركبّ عديدة، إذ يتنوع المتكلمون ويتعدّدون. ويلعب التضمين (أو تعدد المتكلمين أو الضمائر داخل خطاب الأنا) دوراً كبيراً في هذا التنوع، كان يجيء هذا الكلام على لسان المتكلم - الراوي: «تنحنح الرجل. أنا من قرية سخنين. هل تعرفون سخنين؟ (...) اسمي صقر (...) قالوا إن جيش الانقاذ سوف يأتي. انتظرناه (...) وفجأة سمعنا إطلاق نار في الهواء. ياهلا بالعرب (..) وبعد ثلاثة أيام جاءني أبو سعيد. ولكن يا صقر جيش الانقاذ لا ينقذ إلا بطون أفراده (...) متى يحارب هذا الجيش؟ ياصقر، يجب أن نحتل الكوبانية قبل أن يحتل اليهود البلد. بعد التنحنح والسلام والكلام فاتحنا قائد الدبابة بالموضوع. ننتظر الأوامر قال. قلت له اهجم على مسؤوليتي. لا أستطيع، أنا متطوع مثلكم (...) بعد الحديث والنقاش وافق الضابط على الهجوم (...)».

المتكلم الأساسي يتحوّل إلى الغائب الذي يحكي عنه آخر. هذا الإخبار المركب يقيم تداخلاً بن الأزمنة والأمكنة، بين الشخصي والعام:

«الفتى الزنجي ينحني. كانت عمان دوائر. أمسك بها أرميها.

انظري تنظر.»
أو كما جاء في ختام القصة:

«أنا هو الاحتمال الأخير ، قلت لها (...) وطلال ينام هادئاً. طلقة في الرأس، وقطرات دم تتساقط وتسيل على بطن البغل الأبيض. الموت هو الاحتمال الأخير، قال لها».

«والاحتمال الأخير» هي أيضاً ساحة تداخل اللغات. هناك لغة الناس اليومية الشائعة. وهناك بعض العبارات التي تكرر بشكل آلي، يضاف إليها لغة الجدران وما كتبه أشخاص متباينو النزعات والمستويات، ثم لغة الشعارات، واللغة الخصوصية (أي لغة الساذج الذي يصف ظواهر

الأشياء دون إدراكها) فضلاً عن لغة الحلم واللغة الانفعالية، ولغة التنظير والتحليل، إنها لغات تتجاور فوق أرض واحدة لتنتج في تجاورها وتقابلها تعدد الأبعاد. اللغة في هذه القصة انفجار داخل خيط السرد المتواصل.

الكلام في هذه القصة مرآة متعددة الوجوه تنعكس عليها الأفعال، وتكشف الردود والمواقف العميقة. الكلام هنا يخبىء احساساً بالهشاشة، وراء الحوارات العبثية، يتوارى حزن عميق، الكلام هنا دفاع ضد الشوق، ضد الحزن، ضد الخيبة.

وللشخص في هذه القصة نوعان من الحضور: حاضر كصورة - لغة، أو حاضر كحالة - وعي أو وعي غائب.

«الاحتال الأخير» تشكل رؤية شاسعة تنتشر على مدى ساحات الحرب في تقاطع ميادينها الشخصية والعائلية والعامة، وفي علاقتها بحروب سابقة ومواقف سابقة. وهذه الرؤية هي التي ستسمح بالقول ان الكاتب مبطّن بمؤرخ ومفكر.

«الدرج»:

هذه القصة تضييق لساحة الرؤية ودفع لها في العمق، بحيث تلاحق شخصاً محدداً ضمن اطاري العمل والأسرة وما يصل بينها من علاقات مع الزملاء. وقصة «الدرج» هي الوحيدة التي تبنى الشخصية الرئيسية فيها على التجريد وافتراض المحتمل.

قصة «الدرج» هي قصة التفكك الداخلي والخارجي لشخص بلا أبعاد. لا يمتلك أرفع القيم ولا أحطّ المثالب، هو ما تنطبق عليه صفة العادي جداً. هذا الشخص تفقده الحرب الأطر والقيود والأشياء، لكنه يتمسك ببقاياها كي لا ينهار: يذهب إلى مركز العمل ولا عمل، لمجرد المحافظة على وتيرة الحركة. كذلك يحتفظ بعجلة السيارة بعد موتها.

كامل أبو مهدي أو الشخصية التي تدور عليها قصة «الدرج» ليس البطل بالمعنى الفني بل اللابطل. البطل الفني هو الذي يرتبط به خيط الأحداث وتشكل إرادته ورغباته حوافز أساسية في القصة، يجابه العوائق ويستقطب أكبر شحنة عاطفية. بهذا المعنى ليس البطل، إنه الشخص الذي تقع عليه أفعال الحرب والأسرة وعلاقات العمل. ينفذ رغبات الآخرين. هو المنفعل لا الفاعل. السيارة التي توفر زوجته المال لشرائها تقوم بدور فاعل مؤثر في الأحداث وتحقيق التغير في حياته. وبصورة عامة، الأشياء في هذه القصة هي التي تكبر وتحتل مكانة متعاظمة، بينما كامل أبو مهدي يتضاءل، يمشي رجوعاً حتى يفقد الفعل الإرادي الأخير ويفقد الوعي.

في هذه القصة شخصيتان أكثر حضوراً وفاعلية هما «هاني» الذي مات، وظل مصدر وعي اللابطل، ثم السيارة التي رفعت هذه الشخصية من الانسحاق والانطواء إلى وضعية المستلب الذي يتباهى بالسيارة ويستمد منها القوة والاعتداد بل حتى جمال الحياة العائلية. لمّا ماتت السيارة ذهب بموتها حضوره. ولفهم دور السيارة في حياة كامل أبو مهدي يمكننا أن نقارن بين موقفه أثناء جنازة أبيه حين داهمه الضحك، وموقفه عند «احتضار السيارة» حين بدا شديد الهلع وراح يرمق بغضب كل من لا يظهر الحزن عليها.

قصة الدرج التي تبدأ بسقف هابط هو النهاية الفعلية لزمن الوقائع، وتنتهي فنياً أو سردياً بهبوط الدرج هبوطاً لا ينتهي ترسم مسار السقوط:

السقوط أمام الأسرة، أمام الزوجة، أمام الأصدقاء، أمام الأشياء، في العمل، في المدينة «كما ترسم سقوط الأشياء»:

سقوط المكان أو السقف، انهيار الحس بالزمن، انهيار الحس بالجسد، غياب الوعي بعد سقوط السلطة (الشرطة) سقوط العمل والمكتب، سقوط المدينة، وسقوط الإيمان.

ساحة الملك:

تتألف قصة «ساحة الملك» من أربعة أقسام. زمن السرد فيها ضيّق جداً، لكنه كزمن الأحلام مجرد منفذ ينفتح على أزمنة تتسع وتبتعد رجوعاً حتى عام ١٩٦٩ ثم تصل حتى معركة ديان بيان فو.

زمن السرد فيها قد لا يبلغ الساعة، والمكان هو نفق المترو بباريس. ومن هذا الزمن الضيق، والنفق الضيّق تندفع ذاكرة المتكلم الى الأزمنة البعيدة والساحات والأحداث بحركة التفافية، هاربة من هذيان المحدّث المهووس بالحروب الأهلية. وفي هذا الهرب التذكّري ترسم المخيلة دوائر دوائر ينتهي كل منها بكابوس:

يبدأ الكابوس الأول باكتشاف جنون المحدّث، وحين لا ينجح في التخلّص منه يهرب إلى الأخيلة المشتهاة فلا تلبث المشاهد المتخيّلة أن تتحول فتنقلب الصورة الأولى، صورة المرأة العارية الى غرفة ممتلئة بالشظايا، جدرانها ممتلئة بالوحل والشجر ويبدو الجسد عجيناً. في دائرة الهرب التالية يرمي بالمرأة الشفافة الجميلة في الماء فتغرق. وحين يهرب ثالثة الى ذكرى حميمة في ساحة الكونكورد حيث المسلة المصرية تتحرك مومياء، رمسيس الثاني لتشكل أكثر أخيلة القصة

لطافة وطرافة. لكن هذه الدائرة تنتهي بنصل بيد المتكلّم. وعَبْرَ هذه الدوائر تكرّ الذكريات التي تلقي ضوءاً على خلفيات الحرب الأهلية، بينما يتوالى صوت الحدّث المهووس ليقدم في النتيجة المنطق الذي قاد الى الحرب. ولا يجد المتكلم منفذاً إلا بالهرب الفعلي واللحاق بآخر عربة مترو.

خاتمة

تبدو القصة في هذه المجموعة مساحة لقاء. مساحة مشهدية تتسع لتنوع الحركات والأصوات والأزمنة، يتحقق فيها التداخل بين الوثائقي والتخيلي، بين اللغات المعممة والحميمة، بين التقنيات القصصية والشعرية والمشهدية - المسرحية بلقطاتها المتلاحقة أو المتقاطعة. ينسّق ذلك كله نظام باطن يلمّ شعث الجزئيات الحدثية المنشورة على مساحة زمنية مكانية، بحس تأريخي تحليلي لا يعزل الراهن الجزئي عن الأفق التاريخي. وهذا يسمح بالقول إن الكاتب هنا مبطّن بمؤرخ ومفكر، شأن كل كاتب قصة حقيقي.

فالمؤرخ حاضر كوعي يبصر الخطوط الأساسية أو خطوطاً أساسية ترسمها الأحداث الجزئية والتفاصيل واللغات والأحلام، والمفكر حاضر كوعي يكشف حركة البنى العامة. المؤرخ هنا حاضر، لأنه بغير هذا الوعي التاريخي لا تكون كتابة، والمفكر حاضر لأنّ السؤال مطروح منذ البداية كحافز للكتابة، طرحاً لا يقبل التأجيل: لماذا وكيف وأين؟.

خالدة سعيد

(*) دار الآداب، ١٩٧٧، بيروت

قصة قصيرة

الخيـال

عبدالخالق الركابي

(١)

فجراً، حيث يستطاب النوم عادة، كنت أصحو على صوت جدّي:

- هيه... أنتم يا أهل الكهف، كفاكم نوماً... سيبلى فراشكم لطول اضطجاعكم عليه!.

تلك جملته الأثيرة التي كان يصيح بها من خلف الباب، كلما جاءنا زائراً. وبنشاط لم يكن من دأبي كنت أنسل من فراشي، فأسير بقدمين عاريتين، مجنّباً نفسي التعثّر بما يعترض سبيلي بسبب العتمة التي لم تنقشع بعد، وسمعي مشدود لصرير الباب الذي تفتحه أمي. وعبر ذلك المستطيل المضاء بوهج الغبش الرمادي كنت أرى جدي وهو يعقل فرسه قرب العتبة، مرخياً عنها حزام السرج، معلقاً برأسها مرشحة الشعير المعمولة من شعر الماعز.

وبحياء غريب على رجل عجوز، كان يطرف بأجفانه ضاحكاً بهدوء وهو يدلف الى المنزل، مجيباً على استفسارات أمي عن صحته وأحواله، متخففاً من أحماله بالتدريج: فيركن عصاه الغليظة خلف الباب، وعلى مسمار في الحائط يعلق عباءته، وعندما يحاذي الديوان المفروش بالبسط ينزع عن قدميه خفيه المحبوكين من خيوط البرسيم، وازاء الموقد المحفور في الأرض يضع خرجة الصوفي المخطط، مسقطاً بهزة من رأسه غترته المرقطة، دون أن ينتبه لي، أنا الذي أتحصن بعتمة احدى الزوايا مراقباً إياه بعينين ماكرتين، كاتماً ضحكة تزلزل جسدي الصغير سرعان ما تغدر بي وتنفجر، فأندفع نحوه بخطى خفيفة وأفاجئه أثناء انحنائه، فأشبك ذراعي حول عنقه مستنشقاً رائحة البراري التي تفوح من جسده القوي. وكان جدي بدوره يشبك ذراعيه المديدتين حول جسدي محتضناً اياي وهو يفرد قامته، ليغرق رأسه في طاقيته البيضاء التي كدت أسقطها في اندفاعي الأخرق نحوه، لافحاً وجهي بأنفاسه الدافئة العابقة برائحة التبغ:

- ها... أيها الولد العجوز؟ الا تزال تبلل فراشك ليلاً؟.

وتلك هي جملته الثانية التي لا يمل من تكرارها. ويشفعها بمداعبة الزغب المنتشر أسفل وجنتي، والذي بسببه انما يلقبني بالولد العجوز.

على يمين الموقد، وسط سحابة غبار أثارتها الحشية التي ألقتها أمي على البساط، يتربع جدي ويجلسني على ركبته، بعدها يغفل عني تماماً ليبادل أمي، التي تعمد الى تهيئة الإفطار، أحاديث لا تنتهي تدور حول القرية وحقله وخيوله، وأنا أتلهى بالنظر إلى وجهه عن قرب، متملياً بشيء من الدهشة عينيه الغائرتين تحت حاجبيه الكثيفين، ولحيته الخفيفة التي خالطها البياض، والتجاعيد والثنايا المتشابكة عبر سحنته الغامقة السمرة. كان يلذ لي أن أراقبه عن كثب وهو منشغل عني بجملة أشياء تتوزع بين مضغ الخبز وارتشاف الشاي والكلام دون توقف وملء الغليون بالتبغ راكناً إياه في زاوية فمه لتتصاعد منه سحب دخان تجعلني ألجأ للمكر، فأبالغ بالسعال لألفت انتباهه لي بعدما نسيني. وعندما أنجح بذلك أكون قد وقعت أسير نوبة سعال حقيقية تجعل جدي يربت على ظهري بغلظة هاتفاً بي:

- حا... حا... لقد غدوت حقاً ولداً عجوزاً!.

وما أكاد أسيطر على سعالي وقد اخضلت عيناي بالدموع، حتى أفاجأ به وقد تخلل شعري بأصابعه وشرع يهز رأسي بعنف كأنه يعمد لتهشيم عنقي، مداعباً اياي بطريقته الخرقاء التي كانت الشيء السيء الوحيد فيه.

لحظتئذ يكون أبي قد استيقظ وشرع يشحط الأرض بخطاه المتعثرة من فرط النعاس، مرحباً بأبيه، سائلاً اياه عن صحته، فيكرر جدي جملته الثالثة الأثيرة لديه:

- الصحة من عند الله أيها الولد العاق!

فيبتسم أبي بهدوء وهو يجلس بجانبه، مداعباً اياه بادعائه ان تركه القرية وسكنه في المدينة لا يعتبر عقوقاً منه، انما جاء ذلك بحكم الضرورة، فالعمل في المدينة متوفر، والحياة أكثر يسراً، والأطفال بحاجة لدخول المدارس. ويجاريه جدي في مداعبته، فيلح في تقريعه:

- لقد هربت من القرية وكفى... وتركتنا نحن الشيوخ نرد عنكم غائلة الاعداء!

وهنا يتخلى عن مرحه، ويستطرد بنبرة جادة متحدثاً عن عمليات تسلل جديدة جرت من خلف الحدود كانت نتيجتها سرقة ماشية بعض الفلاحين واحتراق بعض الحقول. وذلك ليس بالأمر المثير، فسبق وان حدثنا عن عمليات تسلل مماثلة جرت في الماضي. لكن الجديد في الأمر تأكيده بأن ثمة شائعة انتشرت بين الفلاحين تتحدث عن استعدادات

مربية تجري فوق الجبل المشرف علىٰ قرىٰ المنطقة. ويردف بنبرة خطيرة:

- مدفع واحد ينصبونه فوق الجبل كفيل بافنائنا عن آخرنا!
- جدي... خذني الىٰ الجبل!

أفاجأ بصوتي النحيل ينطلق رغماً عني غير آبه لتناقض طلبي المضحك مع جدية الموقف، فما زارنا جدي مرة الا وحدثني عن ذلك الجبل العجيب أحاديث تشحذ خيالي وتجعلني اتجول مغمض العينين عبر ممراته الوعرة التي يستحيل اختراقها، مطارداً حيواناته وطيوره الوحشية!.

- الجبل أكبر منك أيها الولد العجوز.. لكنني علىٰ كل حال جئتك بشيء منه!

يجيبني وقد استعاد مرحه السابق، فيسحب إليه الخرج القريب. ومن احدىٰ فردتيه يخرج أقراص جبن وقربة لبن رطبة. وحصيلة آخر عملية صيد قام بها تتوزع بين طيور الحجل والقطا والدراج. ومن الفردة الثانية يستل بأطراف أنامله كيساً منتفخاً يرميه بطريقته الفظّة في حضني. وما أكاد أشعر بشيء ما يتحرك في جوفه حتىٰ أقذف به بعيداً شاعراً بالزغب المنتشر أسفل وجنتي وقد قفّ رعباً. وازداد خوفاً عندما أرىٰ الكيس يختض على الأرض بعنف، وتصدر عنه وصوصات خافتة تجعل جدي يبدو وكأنه قد جن تماماً، فيقذف برأسه الىٰ الوراء مقهقهاً بانطلاق، حتىٰ يصبح بإمكاني رؤية حلقه المتورد الذي تتدلىٰ منه تلك الزائدة اللحمية الراعشة.

- ستبقىٰ ذلك الولد الذي يرعبه طنين ذبابة... هيا... كن شجاعاً وافتح الكيس بنفسك لترىٰ هديتي لك... والا لن أكون جدك بعد الآن!.

ويرفعني عن ركبته ليضربني علىٰ مؤخرتي. وبخطىٰ وجلة اتقدم من الكيس وقلبي يدق في صدري بعنف. وما أكاد أفتحه حتىٰ أفاجأ بطائر بحجم دجاجة يمرق من تحت أنفي ليتنقل بساقيه البرتقاليتين المصفرتين بوجل بين أرجاء الأيوان بحثاً عن مخبأ يلجأ إليه. وأمام جمال ريشه الرمادي المزرق الذي تعلوه مسحة عسلية تتخللها حزوز حنائية لا أملك سوىٰ أن أشهق مذهولاً، فيعقب جدي:

- أرأيت؟ أنه ليس سوىٰ فرخ طائر كديري... ولو ربيته لنما وأصبح كبير الحجم!

وبجدية مفرطة يتحدث جدي طويلاً عن هذا الطائر النفور الذي يستوطن ذلك الجبل القائم قرب الحدود، والذي يستحيل صيده، اذ أنه شديد الحذر لا يقرب البشر ابداً، ولا يترك الجبل الا عندما تضطره ثلوج الشتاء للنزول الىٰ السهل.

ذلك اليوم هو أسعد أيام حياتي تراني خلاله الاحق جدي بأسئلتي المتعلقة بكيفية تربية طائر الكديري هذا؟ وما نوع الحب الذي يأكله؟ وهل يشرب الماء كالدجاج قطرة إثر أخرىٰ أم يغترفه مثل الحمام؟ والا يحتمل أن يفترسه قط الجيران؟ وألا يطير عندما ينمو جناحاه؟ و... والكثير من الأسئلة التي لا يمل جدي من إجابتي عليها دون أن يكف عن اطلاق قهقهاته وتسميتي بالولد العجوز!

فجر اليوم التالي استيقظ مرعوباً علىٰ صوت جدي الذي يسحبني من ساقي، فيخيل لي للحظة خاطفة ان ما كنت أخشاه قد وقع، وان قط الجيران افترس طائري، لكنني أفاجأ بأن الأمر لا يتعدىٰ ان جدي يهدف لأن يفرقع قرب أذني قبلة الوداع.

(٢)

وهكذا، عندما استيقظت في احدىٰ زياراته علىٰ سحبه لساقي، مددت له خدي تلقائياً ليطبع عليه قبلة الوداع غير المرغوب فيها لأعود لمواصلة النوم. لكن الذي حدث أنه قرصني من خدي، وصاح بي:

- هيا أيها الولد العجوز... لقد كبرت علىٰ القبل، وآن لك أن تصحبني لزيارة القرية التي هجرها أبوك!

وعلىٰ الفور غادرني النعاس نهائياً. يأخذني الىٰ القرية!... هل يصدق ذلك؟ وتفرست في وجه أمي برجاء، فهزت رأسها موافقة. ودون تردد ركلت غطاء نومي، وتقدمت جدي مختطفاً في طريقي الخرج الخالي وعباءته المعلقة علىٰ مسمار، وصوته المرح يتعقبني وهو يخاطب أبي:

- أتراه أيها الولد العاق؟ إنه أفضل منك علىٰ أي حال، فهو يعرف كيف يتملقني!

ولجم الفرس، وشد الىٰ ظهرها السرج الذي فرش فوقه الخرج والعباءة... ودس قدمه في الركاب... وبخفة أدهشتني اعتلىٰ صهوتها ليتطلع اليّ من ذلك العلو الشاهق، ممسكاً العنان بيده اليسرىٰ، مفرقعاً لي بأصابع يده اليمنىٰ، هاتفاً بي دون ان يكف عن الابتسام:

- هيا... أرني شطارتك في ركوب الخيل!

وكدت أصرخ به: ما الذي دهاك يا جدي؟ فلم يسبق لي أن رأيت فرساً الا وتفصلني عنها مسافة تجعلني بمنأىٰ عن رفساتها القاتلة، فأنى لي أن أركبها اذن؟ لكنني خشيت ان يتراجع عن أخذي معه. ثم انه لم يمهلني، فقد انحنىٰ باتجاهي حتىٰ كاد رأسه يمس ركبته. وأمسك بذراعي طالباً مني إيجاد الوسيلة الكفيلة برفعي للأعلىٰ، فسارعت باسناد قدمي اليسرىٰ علىٰ قدمه اليمنىٰ الثابتة في الركاب. لكنه نهرني بقوله:

- ليس هكذا... ففي هذه الحالة ستجد نفسك وقد ركبت الفرس بشكل مقلوب! فأسندت قدمي الأخرىٰ علىٰ قدمه. وكتمت أنفاسي وقد شرعت بالصعود حتىٰ شعرت بالدم وقد أوشك أن ينفجر من وجهي. ولحظة عبرت بساقي صهوة الفرس ووجدتني قابعاً في حضن جدي الذي ضمني اليه بذراعه، أطلقت أنّة ارتياح. وبرفق جلد جدي رقبة الفرس بالعنان، فقعقعت حوافرها علىٰ أرض الزقاق ببطء ووقار. ومن الخلف جاءني صوت أمي تطلب مني أن أنتبه لنفسي، فنهرها جدي مؤكداً لها بأنها ستفسدني بتدليلها لي، ولن تجعلني أصبح رجلاً في يوم من الأيام!

ما كدنا نترك المدينة وراءنا متوغلين عبر الدروب الممتدة وسط الغابات حتىٰ لكز جدي الفرس في جنبيها، وبخفة عجيبة تحول سيرها النشط الذي كان يسمع خلاله نقر حوافرها الأربعة، الىٰ خبب سريع تتخلله نقرتان متعاقبتان. وعاد جدي يلكزها ثانية، فوثبت الفرس

سابحة في الهواء وصدى نقر حوافرها يتردد بوضوح عبر الأشجار المتكاثفة من حولنا، فشهقت مرعوباً وقد أمنت بأنني سأسقط لا محالة. ودوّت قهقهات جدي، الذي كرهته لحظتئذ، ملء سمعي...

- أثبت.. والا لن تصبح خيّالاً أبداً!

ولكن كيف لي أن أثبت وأنا أرى الفرس وقد خفضت رأسها وكأنها تطعن به الريح، تاركة عفرتها المسترسلة تتطاير أمام عينيّ المملوءتين بالدموع، وذرى الاشجار تتقاذف في شتى الإتجاهات، وزرقة السماء تنسحب من فوقنا بشكل مدوخ؟! وعاد جدي لصراخه وقد أحكم من تطويقي بذراعه:

- لا تخف.. فهي فرس عربية أصيلة من صنف كحيلة العجوز عدوها رهوان... ولن تغدر بفارسها أبداً!

وانفتحت الغابات أخيراً أمامنا عن حقول قمح تنداح على مدى البصر، وللمرة الثانية شهقت، ولكن لروعة ما رأيت هذه المرة، فبعيداً عند حافة الأفق، تحت غيمة رصاصية صبغت الشمس التي لم تشرق بعد، حاشيتها السفلية بوهج ذهبي، امتد الجبل شذري اللون وقد اعتلت ذراه المستدقّة مسحة وردية!.

- أتذكر؟ ذلك هو الجبل الذي طلبت مني أن آخذك إليه قبل سنوات!

لكنني فكرت مع نفسي بأنه ليس كما صوّره لي جدي بأحاديثه تلك عن كونه مكمناً موحشاً ينصب فيه الاعداء أسلحة الدمار، فقد بدا لي جميلاً بشكل يستدر الدموع!... وكأن جدي قرأ ما دار في خاطري فقد صاح:

- لا يغرنك منظره، فهو يبدو جميلاً عن بعد، ولو رأيته عن قرب لما وقعت عيناك سوى على ممرات عمودية وعرة تمتد عبر كتل صخرية جهمة لا يقربها غير الماعز الوحشي وطيور الكديري والرخمة ومدافع الاعداء... ولا شيء غير ذلك!

في القرية بهرني بيت جدي بفنائه الواسع المزروع بالأشجار، وحجراته العديدة ذات السقوف الخفيضة التي تعلو أبواب بعضها رؤوس وعول بقرون معقوفة، وحيواناته المنتشرة في شتى الاتجاهات، ودجاجاته وطيوره التي لا يخلو شبر واحد منها. لقد بهرني ذلك البيت العجيب بسحره الأخاذ، فنسيت الجبل تماماً.

(٣)

غير أن الجبل بقي يشحذ خيالي كلما حملني جدي معه على ظهر الفرس - في زياراتي المتباعدة للقرية - وانفتحت الغابات عن كتلتة الشذرية القائمة عند حافة الأفق. وحلّ يوم خُيّل لي أن جدي قرر أن يحقق ذلك الحلم الذي راودني طويلاً، فيأخذني الى الجبل، ففي فجر أحد الأيام - عقب نهار كامل انهكني التجوال خلاله بين حجرات منزله العجيب - أجفلت من نومي على سحبه لساقي. وقادني من يدي، وأنا أتعثر من فرط النعاس، ليسكب على وجهي ماءً بارداً جعلني أقفز مذعوراً. لكنه اكتفى بأن ضحك بهدوء وأومأ لي طالباً مني أن أتبعه، وتبعته كالمأخوذ، فإذا به يتقدمني الى اسطبله القريب من بيته، والذي لا يخلو عادة من ثلاثة أو أربعة خيول يقتنيها وهي لا تزال مهوراً صغيرة حيث أنه يعتني بها ويربيها ليبيعها فيما بعد بسعر مناسب. وامتلأ منخراي برائحة الدمن الزنخة، وأدارت الخيول رؤوسها باتجاهنا مطرقة بآذانها المنتصبة، وضربت الفرس الشقراء التي اعتاد جدي ركوبها، الأرض بحافرها، وصهلت برفق كأنها ترحب بنا. ولفترة طويلة غفل عني جدي تنقل خلالها بين خيوله وهو يربت على أعرافها ونواصيها الراعشة، ويمسد لها بحنان غريب جباهها وخطومها الدافئة، مبربراً لها بكلمات غامضة. وأزعجني وقوفي هناك دون عمل مكتفياً بالتحديق حولي ببلاهة، فسارعت بدس طاسة نحاسية في كيس مركون الى جدار معلق يحتوي على شعير مجروش. وكان جدي قد انتبه لحركتي تلك فرماني بنظرة ساخرة:

- أتريد اطعامها ايها الولد العجوز؟.

فحركت رأسي بالإيجاب.

- لو كنت تنشد مساعدتي فهات السرج.

وجئته بالسرج الذي انهمك بشدّه الى صهوة فرسه.

- لاتنس بأن الخيول تسقى أولاً قبل أن تطعم!

قالها بصيغة من يلقي درساً شفعه بحديث طويل عن كيفية تربية الخيول، أنهاه بقوله:

-... الخيول كالبشر فيها الأصيلة التي لا تغدر بصاحبها، وفيها الوضيعة التي ما تكاد تغفل عنها حتى ترفسك ما بين عينيك... وأنا ما اقتنيت في حياتي سوى الأصناف الأصيلة منها... ولدي أوراق تثبت ذلك... فهذا الجواد الأدهم الذي يبدو كأنه قطعة من الليل (صقلاوي). وتلك الفرس الشهباء الموشومة في جبينها تنحدر بأصلها من (حمداني الفهد). وذلك الحصان الأبيض بذنبه ونواصيه وعفرته السوداء - وهو لون نادر بين الخيول - يعود بأصله الى (هدبه نزحي). أما هذا الكميت ذو القوائم المحجلة بالبياض فمن أصل (شويمة سياح)...

وغادرنا الإسطبل واعتلينا صهوة الفرس ساحبين وراءنا أعنة الخيول الأربعة، وجدي لا يكف عن مواصلة الكلام:

-... لقد ربيت أغلب الأصناف الأصيلة النادرة سوى صنفين اثنين لم أقع عليها بعد، هما (عبيه الشراك) و(معنق حدرج).

ورغم أن تنازله بمكاشفتي أسرار عمله الذي يعتز به - كأنني ندٌّ له - وسرد أصول خيوله الغامضة على سمعي قد أدهشتني بعض الشيء - لا بل ملأني كبرياء - لكن الذي بهرني حقاً هو أنني اكتشفت أن وجهتنا ليست سوى الجبل نفسه!.... وكنا قد غادرنا القرية، وأمامنا بالضبط انتصب الجبل بكتلته الشذرية التي خددتها شمس الصباح بلطخات بنفسجية ووردية. ورغم أننا كنا قد قطعنا باتجاهه مسافة لا بأس بها، لكنه بقي بعيداً كأننا لم نقترب منه قيد شعره، فعيل صبري تماماً ولم أملك سوى أن أجازف بسؤاله:

- جدي... أين نحن ذاهبان؟

لكنه، كعادته عندما يجابه بسؤال غبي، لم يتنازل بالرد علي. وتوغلنا عبر أرض رملية احتلتها أشجار أثل رمادية وأدغال صفصاف وغرب لتقف الفرس بنا ازاء الوادي الكبير، هذا الوادي الذي عمقت السيول الموسمية مجراه الذي يبدأ من التخوم السفلية للجبل،

وينحدر في طريقه عبر الحقول والقرى والمدينة أيضاً. وتلألأت، تحت السماء الزرقاء، مخاضات مياه توزعت في القاع الفسيح المفروش بالرمال والحصى، تحف بها شجيرات طرفاء وقصب اصطبغت أوراقها الغبراء بحمرة الطمي حيث سيول الشتاء تمخر بمياهها الغرينية المعتكرة الهائجة ملء الحافتين البعيدتين، لتنحسر بعد أيام مخلفة وراءها طبقات غرين غطت النباتات التي مالت رؤوسها باتجاه التيار.

وتلكأت الفرس ازاء الحافة الشديدة الانحدار، ومن ورائها تزاحمت الخيول مراوحة في مواضعها وهي تطرطق بآذانها المنتصبة، محدقة برهبة في ذلك المنخفض الشاسع. ولأول مرة رأيت جدي يقسو على فرسه، فيمعن في لكزها، صارخاً بها حيث الاصداء ترجعت بين الحافتين النائيتين. رأحنت الفرس رأسها بين قائمتيها الاماميتين لتنحدر بحذر للأسفل. وما كادت تقطع مسافة قصيرة حتى اندفعت بكامل ثقلها ساحبة وراءها الخيول التي تطاير من تحت حوافرها الصاخبة شلال من الحصى والرمال، وأنا موشك على الاغماء رعباً وقد أيقنت من أنني سأنزلق بين لحظة وأخرى من فوق عنق الفرس وتدق رقبتي، فحاولت موازنة جسدي بالرجوع الى الخلف حتى التصقت بجدي تماماً، وتجاوزنا المحنة بسلام. وطرطشت المياه مدومة حول قوائم الخيول التي تركها جدي تطفىء ظمأها وهو يصفر لها. واغترفت الماء طويلاً. ومن وقت لآخر كان أحدها يرفع رأسه بغتة، محدقاً بفضول في شتى جنبات الوادي، محركاً أذنيه القصيرتين المنتصبتين بقلق، متصيداً الاصوات الغامضة التي لا تتناهى لأسماعنا نحن البشر.

- والآن هيا اقفز!

لحظتئذ آمنت بأن جدي قد جُن تماماً، وإلاّ فلِمَ القفز؟ لكنه لم يمهلني، فقد لجأ لمداعباته الخرقاء، ودفعني بغلظة، فتشبثت بقربوس السرج وقد انزلق جسدي للأسفل، وقدمي التائهة في الفراغ تبحث دون جدوى عن شيء ما تستند عليه، و... هوب... طش.... غمرتني المياه فشرقت بها. غير أن جدي لم يأبه لي وقد وقعت أسير نوبة سعال، انما فوجئت به يقذف نحوي بفرشاة كادت تشج رأسي. وهبط عن فرسه صافعاً على كفلها، فاتخذت طريقها خارج المخاضة.

ودون ان يبادلني كلمة واحدة أمسك بأحد الخيول وانهمك بصب الماء على جسده وتدليكه بفرشاة لا أعلم من أين استلها. فاضطررت لمجاراته وأنا أحلف في سري بأغلظ الإيمان بأنني لو عدت سالماً الى المدينة لامتنعت الى الابد من مصاحبته الى القرية!

وغسلنا الخيول التي اتخذت طريقها واحداً إثر الاخر خارج المياه والبخار يتصاعد من أجسادها الصقيلة اللامعة التي كانت تهزها بعنف نافضة عنها البلل. وتبعتها بدوري وأنا أتجنب النظر نحو جدي الذي أمسك بعنان أحد الخيول، وانتزع من شجيرة طرفاء غصناً طرياً فرقع به في الهواء... فيف... وشرع الحصان بالدوران حوله على الأرض الرملية، هذا الدوران الذي كان يزداد سرعة كلما زاد جدي من جلد الهواء، حتى حلت لحظة استحال عليَّ فيها التمييز بينهما خلال ذلك الدوران السريع المدوخ الذي أصابني بالدوار.

وأخيراً، بعدما انتهى جدي من ترويض الخيول، أبى أن يثبت جنونه بشكل نهائي، فقد فاجأني بقوله:

- اسمع أيها الولد العجوز... ما رأيك لو أسلمتك عنان أحد الخيول ووضعتك على صهوته العارية وصفعته على كفلة لتكشف بنفسك طريق الجبل الذي صدعت رأسي بسؤالك عنه؟! لم أجبه، والحقيقة انني لم

لم أجبه، والحقيقة انني لم أملك القدرة لحظتئذ على النطق، لأنني أدركت بشكل لا يدع مجالاً للشك، أي مجنون عريق هو جدي اللعين هذا!... الشيء الذي أتذكره الى الان هو أنني أقسمت في سري للمرة الثانية بأنني - لو كتب الله لي النجاة - لن أصحبه في زيارة القرية حتى ولو أعطاني كنز قارون!

(٤)

- هيه.. أنتم يا أهل الكهف، كفاكم نوماً... سيبلى فراشكم لطول اضطجاعكم عليه!

صحوت على صوت جدي الذي ما ان لمحني حتى هتف بي:

- هذه المرة ستطول اقامتك معي في القرية لبضعة أيام!

وشرع يتخفف من احماله ليتربع في النهاية أمام الموقد العامر بالجمر.

- ستصحبني في رحلة!

رحلة في مثل هذا الجو؟ ورميت بنظرة شاردة نحو فرسه الظاهرة من خلال الباب المفتوح وقد أرخت أذنيها باستسلام تحت رذاذ ناعم كان يهمي بهدوء بعد امطار عاصفة تساقطت طول ثلاثة أيام متعاقبة. ولم استطع الامتناع من أن أسر لنفسي ساخراً: يا له من وقت مناسب للسفر!... ورغم ذلك حركت رأسي موافقاً وقد نسيت قسمي القديم بأن لا أصحبه بزيارة القرية حتى ولو أعطاني كنز قارون!

عندما غادرنا المنزل صباح الغد اردفني جدي وراءه. وكان النهار صحواً، لم يبق من الامطار العاصفة سوى بلل يعتلي الأرض وبرك مائية ركدت في بعض المواضع. وما كدنا نتوسط الغابات حتى أمسكت بجدي من خصره وسبقته بأن لكزت الفرس في جنبيها، فانطلقت تعدو سابحة في الضباب المتكاثف. وترجعت اصداء قهقهاتنا من حولنا بوضوح، وأنا أشعر بالهواء البارد يلفح وجهي حتى أفقدني الاحساس بأنفي.

لم نتوقف في القرية سوى لوقت قصير ملأ جدي كيسه بالتبغ ودس مسدسه في جيبه. ومرة أخرى خُيل لي أن وجهتنا ليست سوى الجبل الذي اختفى تماماً وسط سحب الضباب. ولم يكاشفني جدي بسر رحلتنا المباغتة تلك الا بعدما تناهى لسمعي هدير سيل مكتوم فاض به الوادي الكبير قبل يوم:

- اسمع أيها الولد العجوز... هناك صفقة لا تعوض تتكون من بضعة خيول ضمنها مهران ينحدران بأصلها من ذينك الصنفين اللذين حدثتك عنها قبل أعوام...

وبعدما انفتحت اشجار الأثل البليلة عن منظر المياه المعتكرة الهائجة الممتدة تحت الضباب على مدى البصر، استطرد بصوت اعلى:

-... ولا يحول بيننا وبين تلك الصفقة سوى هذا السيل!.

وقام بايماءة استصغار نحو ذلك السيل الهائج كأنه جدول يمكن اجتيازه بقفزة واحدة!... ولم أتردد سوى للحظة خاطفة أحكمت

بعدها من تطويقي لخصر جدي وقد آمنت بأنه أعداني بجسارته المتهورة.

- ركز بصرك على ظهري...

صرخ وهو يلكز الفرس برفق، ورغم ايماني بأن ما نحن مقدمان عليه محض جنون مطبق، لكن الأمر كان قد أفلت من يدي، فقد أسلمت الفرس قيادها للتيار المدمر الذي شرع يتداوم بصخب حول قوائمها غامراً إياها بأطراد. وتعثرت بغتة، فكدنا ننخلع عن صهوتها، لكنها عادت توازن نفسها وبدت كأنها تمخر جانبياً عكس التيار، فتطلعت برعب حقيقي نحو المياه الغرينية المزبدة التي بدأت تلطم ساقيّ العاريتين، شاعراً يضيق في صدري.

- جدّي... لنرجع.. لن أستطيع الاحتمال!.

- ألم أقل لك ركّز بصرك علىٰ ظهري؟ إنه الدوار... اغمض عينيك جيداً!.

صاح بصوت جبار حاول أن يعلو به على هدير السيل الذي أطبق على فرسنا التائهة وسط خضمه المتلاطم. وأغمضت عيني. لكن إحساسي بالدوار تضاعف، فصرفت على أسناني وأنا في ذروة نقمتي على ضعفي. وركزت بصري علىٰ ظهر جدي مغترفاً الهواء بفمي ومنخري، والمياه تعلو فخذي دون توقف، ومن جديد تعثرت الفرس. وأحسست بقوائمها وقد انخلعت من القاع المختفي في الاسفل وجرفها التيار الحاد ببساطة عجيبة، فعدت اغمض عيني في انتظار النهاية التي لا مفر منها، ولم افتحها الا على صهيل الفرس التي عادت تمس بقوائمها القاع، فلم أصدق نفسي وأنا أرى المياه تنحسر حتىٰ غدت ضحلة تطرطش تحت حوافر الفرس التي نفخت من خطمها بفخر وهي تتخذ طريقها نحو اليابسة.

سارعت بالهبوط واسناني تصطك في فمي، ليس بسبب البرد بقدر ما كان بسبب تلك النشوة الغريبة التي اكتنفتني وأنا اتطلع عبر المياه المزبدة نحوَ اشجار الاثل المنتصبة على الحافة الأخرىٰ للوادي كأنني ودعت عندها طفولتي الى الأبد!

(٥)

علىٰ غير العادة، جاءنا جدي ونحن على سفرة العشاء.

- هيا اسرع... لقد سبقونا بساعتين كاملتين!

صاح بي وهو يشكم فرسه المضطربة تحته. ولم تفتني ملاحظة انه كان متنكباً بندقيته، فسارعت بلف رأسي بكوفية، وشد حزام الىٰ خصري أثقلته بخنجري الكديمي الضخم. وقفزت وراء جدي علىٰ صهوة الفرس التي انطلقت بنا من فورها، دون أن أضيع وقتي بسؤاله عن مغزىٰ كلامه ذاك، ومن هم الذين سبقونا؟ فالسنوات الطويلة التي مرت علىٰ علاقتي به عودتني على كيفية التعامل معه.

- لا شك أنهم من الجانب الآخر للحدود، فقد ازداد تسللهم وكثرت سرقاتهم في الفترة الأخيرة!

كما توقعت أوضح لي الأمر من تلقاء ذاته ونحن نخترق الغابات المعتمة التي ضجت بعويل بنات آوىٰ وصرير الجنادب.

-... كنت على موعد مع شخص أبدى رغبته بشراء ذينك الجوادين اللذين كانا مجرد مهرين يوم ابتعتها في تلك الرحلة التي صحبتني فيها... وعندما عدت رأيت الاسطبل خالياً.

وبقي وقع حوافر الفرس يتردد من حولنا بإيقاع مدوٍ وهي تشق طريقها وسط الظلام بسرعة خارقة.

-... سنتبعهم من أقصر الطرق لندركهم قبل اجتيازهم للحدود لأن الأمر يستحيل علينا اذا ما توغلوا في شعاب الجبل.

وزاد كلامه الأخير من حماسه فغرز قدميه بقوة في جنبي الفرس التي سرعان ما أوصلتنا للوادي الكبير، فلازمنا الحافة اليسرىٰ لمسافة طويلة صامتين، وبغتة شكم جدي الفرس حتىٰ كاد يهشم عنقها وركن راحته خلف أذنه.

- أتسمع؟!.

ولم أسمع أيما شيء سوى صفير الريح وهي تمر بأشجار الاثل المعتمة.

- ألم أقل لك بأنهم من الجانب الآخر للحدود؟ ها هم امامنا يخترقون بطن الوادي في طريقهم الىٰ الجبل... اسمع... لازم أنت هذه الحافة، بينما سأتجه أنا نحو الحافة الثانية، وعندما تسمع صوت اطلاقة أكثرْ من الصخب والضجيج وادفع بكل ما يقع تحت يدك من حجارة وحصىً نحو بطن الوادي.

وترجلت عن صهوة الفرس التي انحدر بها جدي للأسفل، وتحت سماء مزدانة بآلاف النجوم اتخذت طريقي نحو الجبل. وبعد وقت قصير انتبهت لأصوات مكتومة تتصاعد علىٰ يساري من بطن الوادي، وفي اللحظة ذاتها دوت اطلاقة، فتلمست الأرض المحصبة من حولي دافعاً سيل حصىً انحدر للأسفل بزئير مدوٍ، بدا الأمر وكأن جيشاً بكامله شرع بالتحرك، وترددت بضعة أصوات مرعوبة أعقبها خبب سريع. بعدها هدأ كل شيء.

انحدرت نحو بطن الوادي واهتديت لجدي عن طريق جمرة غليونه.

- ها؟... ابشر يا جدي!.

وبطبيعة الحال لم يجبني على سؤالي ذاك. انما أومأ بغليونه لاتجاه ما حيث شخصت بصعوبة - وسط مخاضة رقطتها النجوم - الجوادين وهما يغترفان الماء، وبالقرب منها بغلة قميئة لا شك ان اللصوص خلفوها وراءهم.

في طريق العودة اسلمني جدي بصمت عنان احد الجوادين، فاعتليت صهوته العارية دون تردد.

(٦)

عندما تقرر أن أكون دليل المجموعة فكرت بأنه لا مفر من أن أمرّ بقرية جدي، ومن هناك اتجه بهم نحو الوادي الكبير حيث سنتمكن تجنب قصف مدافع الاعداء الذي لم يتوقف منذ أيام، والالتحاق بالوحدة التي سبقتنا الىٰ الجبل وذلك باجتياز أقصر الطرق وأكثرها أماناً، وعند مروري بباب بيت جدي الموارب شكمت جوادي وناديته:

- هيه... أنتم يا أهل الكهف، أمازلتم تنامون مبكرين كالدجاج؟!

وفتح جدي الباب يسبقه نقر عصاه علىٰ الأرض، ورفع رأسه مضيقاً عينيه تحت وهج الشفق المحمر، وتفحص ملياً ملابسي الكاكية المرقطة قبل أن يطلق قهقهته الغابرة التي لم يغيرها كرّ السنين.

– يا الله... لقد كبرت... كبرت حقاً أيها الولد العجوز... لكنك لا تزال في نظري ذلك الغلام الذي ربيته علىٰ يدي هاتين!

– ليس علىٰ يديك بالضبط يا جدي.. انما ربيتني علىٰ ظهور خيولك!

ووسط دهشة رفاقي المقاتلين الذين لبدوا واقفين قرب بغالهم المحملة بصناديق الذخيرة، انطلقنا نقهقه لفترة طويلة حتىٰ اننا أعديناهم بالضحك. واستغفر جدي الله بصوت خفيض. ومسح عينيه بظاهر يده ليجول ببصره هذه المرة بيني وبين المقاتلين والبغال المحملة، فسبقته موضحاً وقد أدركت ما دار في ذهنه:

– اننا في طريقنا الىٰ هناك!

وأومأت نحو الجبل الذي غشيته عتمة الغروب الزرقاء، وثمة مدمة مدافع مكتومة تتصاعد منه، فهزّ رأسه مستحسناً. وعاد يتفحص حصاني متلمساً ناصيته وخطمه وعفرته المتهدلة الىٰ الجانب الأيمن من رقبته.

– انه جواد عربي أصيل... لا خوف عليك فوق صهوته!

فترجلت عنه وأسلمته عنانه.

– على كل حال أدىٰ ما عليه، وسيبقى أمانة لديك حتىٰ عودتي، اختراق شعاب الجبل الوعرة، كما تعلم، يستحيل علىٰ صهوة جواد، ولا د من الاستعانة بالبغال.

– سأعتني به بالتأكيد... ولو أن القرية لم تعد مأمونة، فمنذ أيام هم يصلوننا بنيران مدافعهم... انظر...

وأومأ بطرف عصاه نحو فجوة معتمة كانت في يوم ما بيتاً، كما أشار نحو اسطبله الذي تهدمت واجهته.

– وحتىٰ الاسطبل لم يسلم من مدافعهم... لكنه لله الحمد كان خالياً مدما تركت تربية الخيول منذ سنوات.

ودعت جدي. وقبل أن انعطف بمجموعتي نحو البراري التفت الى وراء، فرأيته تحت العتمة الشفيفة ممسكاً بعنان الجواد كما اعتدت ان أراه طوال سنوات طفولتي، فلم أملك سوىٰ أن أصيح به بصوت متهدج من فرط الانفعال:

– جدي... لن يكون الجبل أكبر مني هذه المرة... وسآتيك بطائر كديري منه!.

لم يجبني، انما سمعته وهو يضحك بهدوء.

(٧)

رغم أن غيبتي عن جدي طالت مدة شهرين، لكنني عندما زرته فوجئت بالجواد وهو في ذروة نشاطه يرعش جلدته الصقيلة كأن البروق الزرق تتوامض عبر جسده الرشيق، ويقوس عنقه العضل نافخاً من خطمه بنفاد صبر، فأيقنت بأن جدي لم يتركه يرتكن للكسل طوال تلك الفترة. أما كيف عاد يجتاز طريق الوادي الكبير ليعتني بترويضه رغم كونه قد هرم تماماً؟ فذلكِ ما حيرني حقاً!.

أمسك بالعنان وأنا أعتلي صهوة الجواد الذي شرع يراوح من تحتي وهو علىٰ أهبة الاستعداد للانطلاق من فورة. وتساءلت بمكر وأنا أحدق ملياً نحو الجبل الذي كان يتوهج تحت شمس الظهيرة وردي اللون:

– ألا يزالون يصلونكم بنيران مدافعهم يا جدي؟

فحدق في الاتجاه ذاته. بعدها استدار ليتطلع نحو تلك الفجوة التي أحدثتها قنابلهم في الأرض، والتي نمت فيها الاعشاب المزغبة وغطتها بكاملها وأجابني:

– الجبل قد هدأ تماماً، حتىٰ انه بدأ يغريني بأن اجازف بارتقائه ذات صباح لاقتناص طيور الكديري.

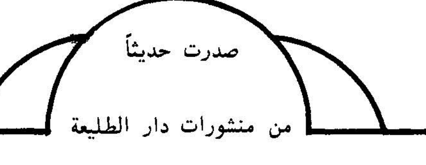
ودق بطرف عصاه الأرض كأنما ليتأكد من متانتها. واستطرد وهو يبتسم عن لثة متوردة:

–... ولكن أنى لي ذلك وقد غدوت بسيقان ثلاث؟ على كل حال البركة فيك ايها الولد...

ولويت عنق الجواد نحو خط الأشجار في طريقي الىٰ المدينة، وأنا أكمل في سري (العجوز)، لكن صوته تناهىٰ لسمعي من خلال الخبب السريع:

–.. المقاتل!

بغداد



بورتريت

فوزي كريم

«كل شراع لم يعد اليك يا مخافر الحدود – لا باحثا سدى عن المعنى، ولكن هربا من المعاني السود – فهو شراعي».

– ١ –

انظرْ الى وجهي جيدا. انظر الى هاتين العينين، هذه التجاعيد، وهذه الصفرة الخالصة التي تشرّبتها. حدقْ جيداً بالشَّعر الاجعد الرمادي الذي يغطي صلعا حقيقيا. حدق بكل هذا، وقل لي ما ينبو عنه من النور والعتمة. فانا بصير بكلا هاتين اشد ما تلم به البصيرة وافجع.

انا كاتب عربي. وجهي ينمّ عن ذلك بكل تأكيد. ولعلك لا تخطىء هذا الكدر الذي لم يخلق لبشرة كائن سوي. ولا هذه الصفرةُ التي تنم عن نشَافِ روحي لا حدود له، ولا هاتين العينين الغائرتين اللتين تحدقان ولكن لا الى خارج، بل الى شيء خفي غير ظاهر. شيء خفي فاجع على الارجح. والفم المترهل، وكأن شفتيه قد زُمّتا وهمّتا زمنا طويلا لتقولا شيئاً قاطعاً، ثم ترهلتا يأساً او عجزاً.

انظر الى وجهي جيدا، وارشف معي هذه الكأس لتعطي كلينا مزيدا من القدرة؛ انا على الكلام وانت على الاصغاء.

– ٢ –

لا تستشف من كلامي نبرة غضب، ولا تجتهد فيما تريد ان تجعل مما اقول صوت احتجاج وصرخة غضب. تخلَّ عن التزوير الذي تطامنّا عليه، وحدق في لغة اليأس. ولا تقل لي ان بين لغة اليأس وبين لغة الاحتجاج والرفض صفحة رقيقة. فأنا اعرف معك هذه اللعبة واعرف اننا شاركنا فيها جميعا، واننا موّهنا كثيرا على انفسنا وعلى قواميس اللغة وما زلنا: ارضاء لسلطان نطمع في بركته، ولشعب نطمع في غفلته. لان بين لغة اليأس ولغة الاحتجاج والرفض هوة تفصل بين واقعين. ونحن ابناء اليأس نحتج بدافع الخجل ونرفض بدافع الذنب. ثم لا نكتفي بذلك، بل نعيد اللعبة، مستمتعين بالتضحية الروحية وقد لفّنا رداء بين طياته، وها نحن نتنفس غبارا، ونغني ويلات الفردوس الذي نسكنه فهي ثماره وحصاده.

لقد ولدت، انا ابن المشرق العربي، في مدينة من طين. ولم تزحمني، حين كبرت، الثقافات الانسانية، فلقد وجدتُ بينها وبين الازقة الضيقة واسرار الابواب القديمة، ما بين الغابة والطائر، اذ منحتني حرية البصيرة وحرارة المكتشف. واوعزت لنفسي بمئات المشاريع وآلاف الافكار. وقلت ما لا اقوله لك الان – ان هذا المشرق العربي مادة خام، وان ظلال رفارف السطوح والشرفات الخشبية المزججة، وصدأ مرصعات النحاس، ان اسرار الليل في المواطن غير المأهولة، واسرار النهار في هذه الاركان المأهولة. وان الحواس وما تنطوي عليه من ضجيج، وهذا الحوار الدائب الذي لا يخمد، بين الناس والدواب والاسماك والزواحف والطيور، والذي يشكل معنى الوحدة التي يحتاجها الفن... قلت ان كل هذا كفيل – مع خبرة الثقافات الانسانية – ان يحرر عفريتا من عقاله، لينطلق حول هذه القباب والمآذن، وعلى امتداد هذا الجفاف المصوّت عبر الانهر المهجورة، ساحباً ذيله الأسود الداكن بين الأزقة نصف المعتمة، ماسحاً عتبات بيوتها ونثار نفاياتها ومياه مجاريها ذات الرائحة، ومخلفاً – كما على الأفق دخان خياله المجنّح – في مخيلتي ومخيلة كتّابنا في هذا المشرق العربي، كل ما يطمح اليه كاتب ذو ضمير. وتفننت في انكار طليعية الفن التي شممت فيها رائحة حضارة تكنولوجية، وبحماسة الحرص على الدم الحالم، رحت اتمرغ بصنوف عذاب الاجتهاد: الكتابة المحافظة ولكن الجوهرية. الكتابة المشرقية. الكتابة...

اذ ان فكرة المادة الخام زرعت في رأسي فكرة التنوع، ورحت اقلب عيني في ثياب امرأة الجنوب المنبسط، وابنة الشمال الجبلي، والثياب المزدهرة بربيع الوان غير منسجمة.. ثم اخذت قلما وورقة، ورحت اخطط كل اجتهادات الشارع وما ينم عما وراءه من اسرار الكائنات التي تنطوي على نفسها ليلا. وفزعت من هذا الاكتشاف المعتم، وصفقت لمخلوقات الشارع: ثوار وشعراء ومغنين.. ومحدقين في النجوم: ولكل هذا التنوع في فن الكتابة تذكرت فن الرسائل وفن الخطب وفن الامثال وفن السير وفن النقد وفن القصص وفن الشعر وفن انتحاله وفن البند وفن المقامة وفن الانساب وفن الاخبار وفن التاريخ وفن الاسفار الروحية والجغرافية وفن التصوف وفن التراجم وفن المعاجم: معاجم اللغة ومعاجم الاعلام ومعاجم البلدان وفن العبادة وفن الالحاد.. وفنون الشكل، اعني تلك تكتب للهلوسة والتضرع الى الحروف. ثم جفلت حين رأيت ان كل ذلك ينتمي الى عصر غير هذا العصر. ولكننا من دم واحد. ورأيت ان ما انتمي اليه - ولكن دمه غير دمي - هو عنصر الوحدة التي فزعت منه: فلقد كثرت حولي مزالق الطحلب اللزج بفعل الماء الراكد، وفي كل صوب انظر او اتجه انكفىء على وجهي.

★

انا عربي، ابن العسكر. وابي عربي وابن الحياة النيابية الزائفة. والوحدة التي كانت زهرة من البلاستيك على ثياب ابي اصبحت شعارا مطرزا بالنحاس والحديد على ثيابي. واذا كان مصدرها القديم ينحدر، زائفا، من معنى الاتحاد، فان مصدرها الحديث ينحدر من معاني التوحيد والانفراد، (وحدة القائد من وحدة الله)...

وقد انعكس هذا على ارض عارية: فاختلق كتاباً وكتاباتٍ، ومنح وحدة القدر مكانا لا يعلو عليه مكان. حتى عجزت عن اختراق كثافة هذا الظل المريع، وتساءلت عن قدر الكاتب ان يكون شاعرا، او قاصا، او ناقدا. وعن قدر المجلات ان تبوب للشعر والقصة والنقد، وعجبت اين ستوضع مادة تكتب في مزهريات الازهار، ومادة تحصي انفاس المعذبين في الظل وفي المنافي؟ ثم فزعت اكثر حين عرفت ان تحت هذا سراً من الاسرار، اسرار التنوع والوحدة، وان الامر لا يقف عند هذا، فهناك من ينتصر لهذا الجانب ضد ذاك، وان هناك جوائز للمنتمين، وغياهب مجهولة لغير المنتمين، وعلى الرغم من انني وجدت الصبر على هذا أحجى، الا ان المنتمين من جيلي، كتاب الشعر والقصة والنقد لم يتركوا فراغا للتأمل بيني وبين وحدة الاتحاد وبيني وبين وحدة التوحيد والانفراد، فصاروا وسطاء، ولان وسطاء القائد اقرب الى الطبع، فقد نصحوا بالبذل، وكشفوا عن حاجات الدنيا، وطمّعوا النفس الضائعة برفاه الاقامة ورفاه الجسد. فأصبح الحرف على لسان احدهم كأظلاف البعير، ينبسط ولا يحترق. وبدل ان أحاور نفسي صرت احاورهم، وبدل ان اجاورهم صرت اجاريهم.

ولانني احب خمرة كاردينيا، ولا اسمع الا وقع خطواتي، فقد مددت يدي كالسائر في نومه، متجها الى الارصفة، حانيا على ظلي، وقد ألهبتني رائحة الشواء، في البيوت والازقة، وفي عيني ربيع الالوان غير المنسجمة.

ولم اعرف ان في كل هذا مجانبة للتوحيد، وان التنوع زلة على اللسان.

فكم زل لساني اذن؟

- ٣ -

انا ابن هذا الجيل.

هربت بثيابي وعلقت الزمن مقفلا على بوابة بيتنا القديم.

لانني وانا افكر بالتجوال، رأيت كل مشاريع المقاولين. فقد هدمت العمارة القديمة: اسواقٌ وشوارعُ وبيوتٌ. وحلت مكانها اسواق وشوارع وبيوت اخرى. ولان مدنا وقرى واحياء قد ازيلت لهذا السبب او ذاك، فقد استعيض عنها بمزيد من الرغبة فيما يثبت ان هذه الازالة وهذا القمع ليس الا سلوانا للنفس.

وبقيت ضائعا، مثخنا بجراح من لا ملجأ له ولا مأوى. فلقد قُلبت المدينة وقلبت معها الحروف التي هي ظلها ومرآة قيمها. لان العمارة، على ما ارى، انما هي القيم ولقد استحضرها المجموع، فاذا ما رأيت اعمدة فانما هي اعمدة حكمة ما. او اقواسا فانما هي اقواس روحية، او منمنمات وزخارف فانما هي تجليات.

وعمارة المقاولين هي عمارة الفرد الزائل.

- ٤ -

انا ابن هذا الجيل، وكل جيل قادم.

ودعوتي اليك ان تصغي، وانا اتكلم، هي دعوة مفلسة. فنحن لم نحسب حساب الحياة النيابية الزائفة، ولا ثورة العسكر. ولم نصغ الى الدوي في الهوة التي تفصل بين لغة اليأس ولغة الاحتجاج، ولا المصائر التي يمكن ان تترتب على هذا الواحد وذلك التنوع. فالواحد اخترناه، ونتحرك داخل دائرة ظله، لا نتجاوزها. وهي دائرة نحببها الى انفسنا كل

يوم، بل كل لحظة، ونعيمنا في راحتيه. وعلى بابه نفضل الوقوف على ان نقف على النفس.

ولانهم دعوني للوقوف معهم الى جانب الحاجب، منتظرين، وقد اظهروا مفاتن سعادتهم القصوى، ولانني فضلت على ذلك ان اقف على نفسي، غير معافى، ولا رشاد لي، زلانهم اقاموا للثورة كرنفال الجثث، واحاطوا مراسيمها بالاشباح. ولانهم كتبوا الشعر على شرف من لا شرف لهم، ووسموه بعار المرحلة. ولانهم أعطوا ظهورهم للضحايا والمهجرين. ولانهم لوحوا لعربيتي بالتهديد ولساني بالعجمة، وشكوكي باليقين. ولانهم اصحاب العمل، وقد اقتصر الشرف عليه. ولان ارواحهم - وقد اوقفوها على الواحد تراتيل دامية.

ولان روح الجماعة في العمران، وقد استحوذ عليها المقاول، الى زوال.
ولان الماضي الذي لا حدود له اصبح في قبضة الدولة، والحاضر تحديق مرير في الآتي.
ولان الجوقة على ما ارى.
وقد استشرى فساد الضمير الى هذا الحد،
في لغة الشعر ولغة الوثائق
ولان الفقراء، وقد اخذتهم الدهشة، يحدقون مزيدا من التحديق
وهم يحصون ايامهم على الحيطان.
لم اجد بديلا من ان اخاطبك، وقد حل بيننا الكأس، وتصغي الي!

الـــــزّوال

خيْري مَنصُور

«الى: سامي مهدي..»

ضاقت الأُغنية
بالذي لا يُقال..
وذوي بُرْعمٌ من كلامٍ على شفتي الغزال
لم تكن أُحْجية
انها رغبةٌ في اجتراحِ المُحال
يا صديقاً أراهْ
لائذاً بالقصيدة من نفسه
يشتهي حين يختصمُ (اثنانُه)
أن يكون سِواهْ
كلّما اقتربت كفُّهُ لتلامِسَ توأمها ارتجفت
فَصَفَّقْ بواحدةٍ واعترفْ
قبل أن تنتهي الأغنية..
انّ هذا الذي لا يُقال
نَسَجْتُه عناكبُ أيّامِنا
وذوي بُرْعُمٌ من كلامٍ على شفتيْ الغزال
يا صديقي الذي لا أراهْ
حِينَ أجلس أرْقُبُه...
وَتُشِيرُ يداهْ
بعيداً عن الكلمات وعن عُلبةِ التّبغِ
ما أبعد الشيء عن ظِلِّهِ

آه ما أبعد الورد عن عطرِهِ
آه من زمن تستحيل المكاتبُ فيهِ.
..توابيتَ من ورقٍ للقصائد
ويصير به الأصدقاء مصائدْ

يا صديقي الذي لا أراه
حين أُبصرُهُ يدفع الصّمت عنّا
ويضحكُ - يُودعُ ضحكتَهُ دمعةً -
وَيُهاجِرُ منّا
ولكنّني كلّ يومٍ أراهْ

....

لم أقُلْ أُحْجِيَةْ
انها رغبةٌ في اجتراح المُحالْ
يا صديقي الذي خفّفَ العبء عنّي
حين سمّى الذي لا يُقال
فالذي نَسَجَتْهُ عناكِبُ أيامِنا
والذي هَرَّبَتْهُ الوظيفة من حُلْمِنا
والذي مات في شفتيْ الغزال
لم يكن غير هذا الزّوال

بغداد

البحث عن قصيدة البيت الواحد

خليفة محمد التليسي

الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد. وعندما كان الشاعر العربي القديم، يرسل البيت الواحد ليعبر به عن لحظته الشعرية لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية. فقد كان البيت الواحد يعبر عن حاجته، ويستوعب اللحظة الشعرية التي يعانيها بكل أبعادها. وربما تناول شاعر آخر هذا البيت فأجازه وأضاف اليه بيتاً، وربما كان دوران هذه الأبيات على جملة من الشعراء على النحو الذي نلحظه في أدبنا الشعبي حتى اليوم هو المسئول الأول عن بعث الشعور بالحاجة الى الانتقال الى مرحلة القصيدة.

ثم جاءت القصيدة، وجاءت معها مشكلاتها التي لم يكن يعانيها الشاعر الأول، شاعر الفطرة والطبع، ومع ذلك فقد ظلت نفس الشاعر ترتد الى جذورها وأصولها وظل البيت هو المحور الرئيسي في القصيدة، وظل الذوق النقدي يرجع في أحكامه القائمة على المقارنة والموازنة الى هذا البيت الواحد. ولعلنا جميعا نذكر ما سجله مؤرخو الأدب من أحكام حول البيت الواحد الذي كان في الواقع التاريخي الباعث الأساسي لميلاد الحركة النقدية حول الشعر، فالحركة النقدية حول الشعر إنما ولدت ونشأت وتطورت بسبب ما فجره البيت من صراع وخصام. فالمفاضلة بين الشعراء في القديم إنما اعتمدت على البيت الواحد. وباب السرقات الواسع إنما اعتمد على البيت الواحد وكذلك الموازنات والمقارنات إنما تأسست على البيت الواحد. وعندما وجه الحاتمي إتهامه الجائر الى المتنبي بسرقة أقوال الحكماء القدامى من إغريق وغيرهم إنما اعتمد على انتزاع أبياته الفريدة في الحكمة والمثل السائر، ولم يعن بعالمه الشعري ومكان هذه الأبيات من عالمه الواسع الرحيب.

وعندما أخذ النقاد القدامى يؤسسون قواعد الشعر وينظّرون له، كانت مشكلة البيت الواحد من المحاور الرئيسية التي تناولوها بالنقاش، فتعددت وجهات النظر، واختلفت الاراء تضييقا وتوسيعا، وكان الإستحسان يميل بهم الى نوازع الفطرة الشعرية العربية، فكان التفضيل في الغالب للبيت الواحد واستقلاليته التامة في صياغة القصيدة حتى لو كانت ذات غرض واحد.

وقد اعتبر ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء من مزايا الفرزدق أنه أكثرهم بيتا مقلّدا، والمقلد هو البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل، وأورد أمثلة لذلك منها:

• وكنا اذا الجبار صعر خده	ضربناه حتى تستقيم الاخادع
• احلامنا تزن الجبال رزانة	وتخالنا جنّا اذا ما نجهل
• ترى كل مظلوم إلينا فراره	ويهرب منا جهده، كل ظالم
• ترى الناس ماسرنا يسيرون خلفنا	وإن نحن أومأنا الى الناس وقفوا

أما ابن قتيبة فقد حاول أن يبرر لتعدد الاغراض في القصيدة الواحدة بهذا القول (إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا. وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، اذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء الى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به اصغاء السامع اليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، كلما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، والف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فاذا علم أنه استوثق من الاصغاء اليه، والاستماع له، عقب بايجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير، وانضاء الراحة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير، وبدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الاشباه).

وهي نظرات تبريرية توفيقية تتفق مع طبيعة المرحلة الاولى لتطور المفاهيم النقدية وتتفق مع موقف ابن قتيبة في الدفاع عن التراث العربي والتصدي للشعوبية التي حاولت أن تشكك فيه. وتوضح اختياراته وشواهده نُزوعه الى الإعجاب بالبيت الواحد وما يكمل هذا البيت في شكل قطع قصار.

وتتضمن بعض وقفات ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر» بعض اللمحات الى قضية وحدة القصيدة، وان كانت كما لاحظ بحق الاستاذ

احسان عباس (ان الوحدة المقصودة لديه هي وحدة البناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج واقامة العلاقات بين الاجزاء).. ويوضح ابن طباطبا رأيه في هذه القضية بقوله: (ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، ولا يجعل بين ما ابتدأ وضعه وتمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق اليه كما انه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وتمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منها في موضع الآخر فلا ينتبه بما في ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه، وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسمعون الشعر على جهة، ويؤدونه على غيره سهوا، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه)..

(وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله آخره على ما ينسقه قائله فان قدم البيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تأليفها، فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه. بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا، لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها)..

ويرى قدامة بن جعفر أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريد أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه اذا أتى بذلك في بيتين وكذلك اذا أتى شاعران بذلك فالذي يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذي يجمعها في بيتين..

ونجد عند الحاتمي تصورا أوضح للوحدة العضوية للقصيدة، يضعف منه ما ورد في نهاية الكلام من إيماءات توحي بقبول فكرة تعدد الأغراض في القصيدة وحسن التخلص في انتظام نسيبها بمديحها.

(مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه، وقد وجدت حداق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وأفانينه في أسفارهم وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه)..

ويمهد عبد القاهر الجرجاني تمهيدا واضحا لبناء فكرة الوحدة العضوية للقصيدة فيقول (ان البيت اذا قطع عن القطعة كالكعاب تفرد من الاتراب، فيظهر ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين وأملأ بالزين منها اذا أفردت عن النظائر وبدت فذة للناظر).

اما ابن رشيق في عمدته فكان رأيه واضحا في الوقوف الى جانب البيت الواحد أو بتعبير أدق الى جانب استقلالية البيت الواحد عما جاوره من الابيات فيقول:

(ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فان بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد)..

كما وقف ابن خلدون في مقدمته الى جانب البيت المستقل فيقول ضمن تعريفه للشعر انه (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به)..

ويقول (وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، اذ هو كلام مفصل قطعا قطعا، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي يتفق معه رويّاً وقافية، ويسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة وكلمة. ويتفرد كل بيت منه بافادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحدة، مستقل عما قبله وما بعده. واذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء فيحرص على اعطاء ذلك البيت ما يستقل في افادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما اخر كذلك ويستطرد للخروج من فن الى فن، ومن مقصود الى مقصود بان يوطىء المقصود الأول ومعانيه الى أن يناسب المقصود الثاني. ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من النسيب الى المدح، ومن وصف البيداء والطلول، الى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح الى وصف قومه وعساكره ومن التفجع والعزاء في الرثاء الى التأبين وأمثال ذلك..) ويعتبر ابن خلدون من مظاهر صعوبة الشعر وممارسته استقلال كل بيت منه بانه كلام تام في مقصوده فيقول (والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده ويصلح أن ينفرد دون سواه، فيحتاج من أجل ذلك الى نوع تلطف في تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلاً بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك ثم ببيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة..).

تلك هي نظرة القدماء الى مشكلة البيت الواحد أو الوحدة الفنية للقصيدة.

ومع انبعاث فجر النهضة الادبية العربية الحديثة والعودة الى استيحاء النماذج الاصيلة كمن الشعر العربي القديم، والتفتح على المذاهب الادبية الغربية والتفاعل معها والتأثر بها، برزت مشكلة القصيدة العربية من جديد وعاد الحوار حولها يدور عنيفا قويا، ونلتقي بالارهاصات الاولى للشعور بهذه المشكلة لدى المرصفي صاحب

الوسيلة الادبية في بعض تعليقاته التي صاحب بها زعامة البارودي لتيار العودة الى المنابع الأصيلة وبعثه للصياغة العربية الفخمة الجزلة، بعد أم انهارت ودرست معالمها تحت الضربات المتلاحقة لعصور الانحطاط. ويحاول بعض الدارسين والباحثين أن يجعلوا هذا الاديب رائدا لحركة النقد العربي الحديث بما تضمنته تعليقاته ووقفاته من حس نقدي، وما كان له من تأثير على بعض تلاميذه من اعلام النهضة الحديثة. وقد أحس المرصفي كما يبدو من هذه التعليقات المتفرقة بمشكلة استقلال البيت ووحدة القصيدة وحاول أن يقف منها موقفا أدنى الى التوفيق والمصالحة فأشار وهو يعلق على شعر البارودي دون أن يقع في التناقض بين قوله بوحدة البيت وقوله بترابط القصيدة الذي يعني به ما عناه النقاد القدامى من وحدة في البناء، وليس في الموضوع، فيعلق على قصيدة للبارودي بما يدل على الاعجاب بأبياتها ثم بنسقها العام فيقول (انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها لظرف، ثم اجمعها، وانظر جمال السياق وحسن النسق فأنت لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأكلك الى سلامة ذوقك وعلو همتك ان كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى) وهي كما هو واضح من النص طريقة البحث عن البيت الواحد، ثم اكتشاف التناسق الكامل في أبيات القصيدة.

وعندما اعتزم مطران أن يخوض تجربة التجديد في الشعر العربي الحديث واجه هو الآخر مشكلة القصيدة وحاول أن يقدم بشعره صورة للوحدة الموضوعية العضوية للقصيدة يمكن العثور على نماذج منها في بعض قصائد الجزء الأول من ديوانه. وقد قدم لذلك بهذه المراجعة للقصيدة العربية التي بدت له في ذلك الوقت متنافرة متناكبة فيقول.:

(لا ارتباط بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها. وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عما في الغزل العربي من الاغراض الاتباعية لا تجتمع الا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارىء..) ولا بد أن نشهد لمطران بهذا اللطف في وصف القصيدة التي اعتبرها متحفا تجتمع فيه النفائس.

أما الشابي فقد اعتبر القصيدة العربية حديقة حيوانات كما سنرى فيما بعد، وعلى أساس من هذا الفهم أقام مطران تجديده فقدم لديوانه في شيء من التهيب والاحتراز بهذه العبارات التي تفصح عن نظرته التجديدية للقصيدة العربية (وهذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح. ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد، ولو أنكره جاره وشاتم أخاه ووابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، والى جمال القصيدة في تركيبها وترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشغوفه عن الشعور الحر وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر..).

ثم جاءت مدرسة الديوان لتمضي بهذه القضية أشواطا أبعد، وآمادا أوسع.. والمعروف أن هذه المدرسة قد أقامت دعوتها التجديدية على ركيزتين أساسيتين هما الدعوة الى وحدة القصيدة، وبروز شخصية الشاعر في شعره ودلالة هذا الشعر عليه.

وتولى الاستاذ العقاد النهوض بالعبء الأكبر في هذه الدعوة والتنظير لها، فكان بحق حامل لواء مدرسة الديوان، والمبشر العتيد العنيف بقيمها ومفاهيمها التي حاكم على أساسها عميد شعراء عصره أحمد شوقي محاكمة اتسمت بالعنف والضراوة كأنما أراد أن يهدم في شخصه كل المفاهيم التي قامت مدرسته على انكارها والثورة عليها.

وللاستاذ العقاد آراء في وحدة القصيدة متفرقة في كثير من أعماله النقدية. نكتفي بايراد بعض النماذج منها للدلالة على الأهمية التي احتلتها هذه القضية من تفكيره النقدي، وتفكير العصر، حتى نخلص بعد ذلك الى ما نريد بيانه من وراء هذا العرض التاريخي لقضية البيت المفرد ووحدة القصيدة. فالبيت المفرد في رأي العقاد (يفي بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة والنظرات المتعددة والمعارف التي تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل، ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والاحساس، وتنظر الى الدنيا بعين تلمح فيها شيئا غير هذا النظر الآلي المباح للجميع. فالشرط في المعنى الشعري أن يكون احساسا وخيالا أو فكرا يخامر النفس باحساس وخيال، ولكن ليس من شروط المعاني الشعرية أن يحجر عليها فلا تترقى ابدا الى الأشيع الأنزل من درجات الشعور والادراك وما يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعاني صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة واللمحات المبعثرة لانها لا بد أن تختلف في أدائها ما اختلف في طبيعتها، وانما اللوم على من يجهلونها، انهم لا يفقهونها بأوضح ما يؤدي به من كلام)..

ويقول في موضع آخر في تعليل التفكك في القصيدة العربية (ان الحس لا يربط بين المعاني وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة، فاذا تعود الانسان أن يتصور، وأن يعطف، وأن يشعر تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب، واذا هو لم يتعود الا أن ينقل عن الحواس الظاهرة، وقف ادراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات).

ويقول أيضا (ان القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كا قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره في موضعه الا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ولا قوام لفن بغير ذلك). ويرفض العقاد الاعتماد على الوزن والقافية كوحدة للقصيدة (وليست هذه بالوحدة الصحيحة، اذ كانت القصائد ذات الاوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى فاذا اعتبرنا التشابه في الاعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز اذن أن ننقل البيت من قصيدة الى مثلها. دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز). ويجد العقاد في شعر ابن الرومي المثال الحي والنموذج التطبيقي، فيعقد في دراسته الرائدة

عن ابن الرومي فصلا لاكتشاف الخصائص البارزة في شعره حتى ينتهي به الأمر الى ردها الى خصائص عرقية تعود الى أصله الرومي (ان العلامات البارزة في شعر ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظّامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا يضمها سمط واحد قل أن يطّرد فيه المعنى الى عدة أبيات، وقلّ أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحويل، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتم الا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها أو اطرافها، ولو خسر في ذلك اللفظ والفصاحة)..

ولسنا في حاجة الى التذكير بأن العقاد قد فشل في تطبيق هذه المبادىء في شعره. كما نرى التذكير بما أبداه في كثير من المناسبات من اعجاب بالبيت المفرد. فقد أفرد في مختاراته الصغيرة المعروفة باسم (عرائس وشياطين) صفحات كاملة لمفردات الشريف الرضي. وكذلك فعل في اختيار بعض مفردات جميل بثينة في كتابه الموجز عنه. كما اعتمدت مفاضلته المعروفة بين الشعر والقصة على أن الشاعر يبلغ بالبيت الواحد ما لا يبلغه القصاص بالصفحات الطوال التي اعتبرها قنطار خرشف ودرهم حلاوة. فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال إلى النزول والاسفاف.

وما أكثر الاداة وأقل المحصول في القصص والروايات؟

ان خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ بعدت ... عنّي الطلول تلفّت القلب

أو هذا البيت:

كأنّ فؤادي في مخالب طائر ... إذا ذكرت ليلى يشد بها قبضا

أو هذا البيت:

ليس يدرى أصنع إنس سكنوه ... أم صنع جنّ لإنس

أو هذا البيت:

أعيا الهوى كل ذي عقل فلست ترى ... إلا صحيحا له أفعال مجنون

أو هذا البيت:

وقد تعوضت عن كل بشبهه ... فلما رأيت لأيام الصبا عوضا

لأن الاداة هنا موجزة سريعة والمحصول باق مسهب. ولكنك لا تصل في القصة الى مثل هذا المحصول الا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب وكأنها الخرنوب الذي قال التركي عنه - فيما زعم الرواة - انه قنطار خشب ودرهم حلاوة. أما مقياس الطبقة التي يشيع بها الفن فهو أقرب من هذا المقياس الى أحكام الترتيب والتمييز.

ولا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج فيها القصة دون غيرها من فنون الأدب، سواء نظرنا الى منزلة الفكر أو منزلة الذوق أو منزلة السن أو منزلة الاخلاق فليس أشيع من ذوق القصة ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين..).

فكيف اذن يكون البيت الواحد وافيا فقط بمطالب النفوس السواذج التي تخلو من الخوالج المركبة والنظرات المتعددة؟

وتتخذ هذه الظاهرة أو هذا الصراع حول القصيدة ووحدتها وأبياتها المفردة أبعادا خطيرة حين يرجع هؤلاء الرواد في تعليلها الى أسباب عرفية، فيقول المازني وهو يدلي بدلوه في مشكلة وحدة القصيدة.

(لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغضّ من شعرهم وانما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم، وان واحدا ليقرأ آثار الغرب فيتملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبل والشرف، وما يستشفه من دلائل الإحساس بالجمال وحبها وعبادتها في جميع مظاهرها وما يتوسمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد، وصدق النظر، وصفاء السريرة، وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة، هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة. وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلال النفس الانسانية وجمال الحق والفضيلة الا كل مكابر ضعيف البصيرة أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن ادراك ذلك)..

وقد تناول الاستاذ العقاد أيضا هذا الموضوع في مقدمة كتبها لديوان عبد الرحمن شكري فقال: (إن الآريين أقوام نشأوا في أقطار طبيعتها هائلة وحيواناتها مخيفة، ومناظرها ضخمة رهيبة، فاتسع مجال الوهم، وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية، ومن عادة الذعر ان يثير الخيالات في الذهن ويجسم له الوهم، فيصبح شديد التصور، قوي التشخيص لما هو مجرد عن التشخيص والاشباح، والساميون أقوام نشأوا في بلاد ضاحية ليس حولهم ما يخيفهم ويذعرهم فقويت حواسهم وضعف خيالهم. ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس. وكان الساميون أقدر على وصف ظواهر الأشياء. ذلك لان مرجع الأول الى الاحساس الباطن، ومرجع هذا الى الحس الظاهر. السامي يشبه الانسان بالبدر، ولكن الآري يزيد أنه يمثل البدر حياة كحياة الانسان ويروي عنه نوادر الحب والمغازلة والانتقام كأنه بعض الأحياء. وهذا الامراء أجمع لمعاني الشعر لانه يمد من وشائج التعاطف، ويولد بين الانسان ومظاهر الطبيعة وداً واستئناساً يخطئها الشعر السامي).

وهذا الفرق بين الآري والسامي في التصوير هو السبب في اتساع الميثالوجيا عند الآريين وضيقها عند الساميين. فليست الميثالوجيا الا إلباس قوى الطبيعة وظواهرها قوى الحياة ونسبة أعمال اليها تشبه أعمال الاحياء. وتلك طبيعة الآريين فانهم كما قلنا قد امتازوا بقوة التشخيص والخيال على الساميين...).

وتستمد هذه النظرات والاحكام اصولها من نظرات وأحكام شاعت في مطالع القرن على ألسنة بعض المستشرقين والدارسين الأجانب الذين حاولوا أن يعللوا لمشكلة القصيدة بأسباب ترجع الى الروح العربية. وقد انبهر شباب الجيل التالي ببعض هذه المفاهيم،

ويبرز أمامنا هنا المثال الذي قدمه الشاعر أبو القاسم الشابي في كتابه الخيال الشعري، والذي كان في حقيقته امتدادا لهذه الآراء التي تبنتها وودعت اليها مدرسة الديوان (فالروح العربية - في نظر الشابي - خطابية مشتعلة لا تعرف الاناة في الفكر فضلا عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الالمام بغير الظواهر مما يدعو الى الاسترسال مع الخيال أبعد شوط وأقصى مدى، وبين هاتين النزعتين الخطابية والمادية اللتين ذهبتا بها في الحياة مذهبا خاصا كان لها ذلك الطبع الشبيه بالنحلة المرحة لا تطمئن الى زهرة حتى تغادرها الى أخرى من زهور الربيع ولذلك فهي أبدا متنقلة وهي أبدا حائمة)..

ويقارن الشابي بين صورة الشاعر العربي والشاعر الغربي، بين ظاهرة الرصد الخارجي للتجربة الشعرية كما تبدو عند الشاعر العربي الذي تقف به عند حدود الاحاطة الشاملة بالمشهد الخارجي، وبين الاستبطان الداخلي والتأمل الذاتي للتجربة التي تفيض من نفس الشاعر فتخلع معانيها على الاشياء فيقول:

((الشاعر العربي اذا عنّ له مشهد جميل رسمه كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله، فأعطى منه صورة واضحة أو غامضة على حسب نبوغه واستعداده ولباقته في الرسم والتصور، دون أن يكشف عما أثاره ذلك المشهد في نفسه من فكرة وعاطفة وخيال كأنما هو آلة حاكية ليس لها من النفس البشرية حظ ولا نصيب، فهو كالمصور الفوتوغرافي لا يهمه الا التقاط الصور والاشباح، واظهارها كما هي دون أن يرسم معها صورة في نفسه ولونا من شعوره)).

أما الشاعر الغربي فانه يفتح أمام القارىء مغاليق نفسه ليريه ما أهاجه بها المنظر من عاطفة راكدة ووجدان كمين. ويجعله يحس بقلبه ذلك الوتر الذي اهتز في أعماق نفسه، فملأ جوانبها بالانغام، وأهاج بها سواكن الاحلام ثم هو ازاء ذلك، إما انه يصف المنظر ويسبغ عليه من الخيال الجميل حلة ضافية مشبوبة متأججة، واما ان يسكت عن المشهد. وذلك علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربي الخافت الضعيف لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن متصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متصل بجوهر الشيء وصميمه، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتان بين القشرة واللباب.. أما القصيدة العربية فهي (لا تدور على محور واحد تحيط به من جميع النواحي، وانما هي كون صغير تحشر فيه الأفكار حشرا وترص فيه المعاني رصا).

ويقول في موضع آخر (ان القصيدة العربية كحديقة الحيوانات فيها من كل لون وصنف، والشاعر العربي اذا ما أراد ان يبسط فكرة من أفكاره ألقاها في بيت واحد أو جملة واحدة اذا استطاع. أما الشاعر الغربي فانه يعرض أمام النفس الصورة أولا الأسباب والعوامل التي حركت في نفسه ذلك الرأي بصورة شعرية تحليلية كما يلقي الحجر الصلد عاريا جامدا أو كما يلقي الأسانيد تعاليمهم. ولكنه يلقيها في حلة صافية من الشعر والخيال)...

وقد راجت هذه الآراء، وشاعت، وانتشرت وأصبحت تعمل عملها في نفوس الشباب وأذهانهم حتى انتهت الى تهديم البيت والقصيدة بأشكالها ومشكلاتها، ومهدت بطريق مباشر أو غير مباشر لميلاد الشكل الجديد للقصيدة الشعرية الحديثة لتواجه هي الأخرى مشكلات أعصى وأعتى.

ولقد كان للآراء التي نسجت حول القصيدة العربية سحرها الأخاذ، ولم يسلم جيلنا من الاعجاب بها، حتى اذا مرت الأيام ونضج الفكر، واتسع الأفق، وتهيأت فرص التعامل والتفاعل مع النصوص العربية والاجنبية، زالت الغشاوة، ورفع الحجاب، وتبدد الانبهار واتضحت الحقيقة السافرة بعد الانفعال بما يكتبه هؤلاء الاعلام الكبار حيث اكتشفنا التناقض احيانا بين ما يكتبونه في التعصب لدعوة يؤمنون بها وبين ما يصدرونه من أراء يرسلونها عفو الخاطر في لحظات تخلو من الغلو والتعصب وبين النماذج التطبيقية التي قدموها.

والدعوة الى الوحدة الموضوعية والعضوية للقصيدة دعوة سليمة في حد ذاتها لا غبار عليها. وربما كان الشعر العربي في المرحلة الماضية في حاجة شديدة اليها حتى يتلاءم مع روح العصر، ويعبر عن الحاجات الجديدة للشاعر الذي لم يعد يطيق القفز او التنقل من خاطرة الى أخرى، وبين مختلف اللحظات والانفعالات الشعرية. ولكن عيب هذه الدعوة أو عيب دعاتها على الأصح التورط في أحكام ومقارنات خرجت عن حدود القضية وحجمها الى مجالات أبعد وأخطر حين عقدت المقارنات بين النفسية العربية والغربية، وبشكل جائر.

ومن الواضح أن هذه المقارنات لا تقوم على أساس علمي فليست هناك خصائص ملازمة للشعوب لا تتحول عنها، ولعل في اعجاب هؤلاء بالنماذج التي اعجبوا بها ما يدل على تجاوب الطبع العربي ولو كان ذلك الطبع ملازما لمزاج خاص لا يعدوه لرفضها رفضا قاطعا.

ومن الواضح أيضا - وهذه نقطة هامة جدا - ان اطلاع الكثيرين منهم بما في ذلك بعض الأعلام الذين نسجت الاساطير الوهمية عن عمق صلتهم بالآداب الأجنبية، قد اقتصر على ما يمكن ان نسميه بالنماذج العليا لهذه الآداب والنماذج العليا لبعض الشعراء وقليلا ما أتيحت لبعضهم صحبة كاملة لشاعر كامل في أعماله الكاملة. وقد سبق ان أشرنا في موضع آخر الى خطورة الاقتصار على النماذج العليا أو الروائع وما تحجبه من جوانب، وما تبثّه في نفوس البعض من عقدة القزمية والانبهار، وفي يقيننا أن الاطلاع على ديوان كامل لأحد الشعراء الاعلام في الآداب الغربية سيكشف عن خصائص ولحظات شعرية متفاوتة بين العرض التصويري الاستقصائي وتركيز التجربة وتعقيلها ونثريتها واقتصارها على اللمحات الخاطفة واعتمادها على العنصر الساذج في التعبير بما لا يختلف في شيء عن معالجات أي شاعر يتشابه معهم في التكوين وظروف العصر وطبيعة البيئة. فالشعر الغربي ليس تصويريا كله كما توهمه الشابي. والشعر الغربي يحفل بصور كثيرة من تركيز التجربة وتعقيلها وتتردد فيه الحكمة المجردة والمثل السائر بل والنثرية السطحية والمباشرة الساذجة. ويكفي أن نشير هنا الى أن شعراءهم الكبار لا يعيشون في الذهن الا بأقوالهم التي اتخذت طابع الحكمة والمثل السائر. ونظرة عابرة الى ما ينشر حتى اليوم، وفي طبعات شعبية رخيصة من مختارات ومجاميع لأحسن الاقوال والأشعار التي يتمثل بها يؤكد التشابه الواضح في هذا النزوع الانساني الى هذا الضرب من التجارب والتعابير المكثفة المركزة. وهو ضرب من التأليف أسهم فيه اجدادنا القدامى بكثير من المؤلفات التي قامت على اختيار

ما يحفظ ويتمثل به، وترفع عنه المحدثون ترفعا لا مبرر له رغم أهميته في التأسيس الثقافي للذوق الأدبي..

ان شاعرا كدانتي لا يعيش في النفس الا ببعض الكلمات السائرة والومضات الشعرية الخاطفة التي تتألق من حين الى آخر في عالمه الذي بولغ في تقدير قيمته الشعرية. وهو بناء معماري من عمل العقل الواعي الذي قد يروع بالقدرة على الخيال الصناعي التركيبي. وأما الفلتات الوجدانية فلا نكاد نحسها الا في حالات قليلة خاطفة، وما سوى ذلك فسياسة ولاهوت وتاريخ وميثالوجيا. وشكسبير يعيش في الذهن الغربي بتعابيره الجميلة المتقطعة من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية الخالدة المعبرة عن لحظات العاطفة اللاهبة والذهول الشعري. فالتعبير السائر والفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة التي تشبه البيت الواحد من الظواهر الواضحة في الشعر الغربي كما هي في الشعر العربي، وفي كل شعر انساني..

وفي الشعر الغربي الحديث (أعني المعاصر) أمثلة عديدة على هذا التركيز والتكثيف وتعقيل التجربة والمبالغة في الايجاز في التعبير عنها. وأمامي وأنا اكتب هذا البحث ديوان الشاعر الايطالي الشهير (اونغرتي) الذي سماه (حياة الانسان) وفيه من ضروب التكثيف والتركيز أنماط من القول يتفاوت بين الوضوح والغموض. بل وفيه قصيدة ذات عنوان وتاريخ تتكون من كلمتين فقط، نعم جملة من كلمتين فقط (أستضيء باللانهائي) فضلا عن شواهد أخرى تدخل في هذا الاطار.. فهل نعزو ذلك الى ميلاده بالاسكندرية، والى عيشه الفترات الاولى من حياته بها؟ وعدوى البيئة العربية؟ أم نأخذ الأمر كما ينبغي أن يأخذه الرجل العادي الذي لا يبالغ في تصوير الظواهر ويحولها الى سنن لا تبديل لها؟.

الواقع اننا في حاجة الى مراجعة دقيقة لحجم العلاقة التي قامت بين هؤلاء الاعلام وبين النماذج الشعرية الغربية.. فقد كانت ركيزة مدرسة الديوان كتاب المختارات المعروف باسم (الكنز الذهبي) وعليه كان معولهم. وما أظن أنه قد أتيح لهم أن يقيموا علاقات وطيدة مباشرة مع شاعر معين. وقد كان توزع اهتماماتهم ومعالجاتهم يحول دون هذا الانكباب أو التخصيص، وهم اذا كتبوا عن الشاعر بما يصور الاهتمام به، فانهم كانوا يتأثرون بما يكتب عنه أكثر مما يتأثرون به مباشرة.

وفي الوقت الذي كان فيه الشعراء والنقاد العرب المحدثون يتجادلون حول غيبة الملحمة والشعر القصصي والشعر المسرحي في الأدب وينعون على الشعر العربي خصائصه المميزة له ويحاولون الزراية بها، كان النقد الغربي نفسه، وعلى أيدي أعلام من الشعراء النقاد المتمرسين بالتجربة الشعرية قد فرغوا قبل ذلك بعشرات الأعوام من الحكم على نصيب هذه الألوان الأدبية من الشعر فأنكر (بو) في كتابه «مبادىء الشعر» وجود شعر طويل النفس «أقدر أن شعرا طويل النفس لا يمكن ان يوجد وأرى أن عبارة الشعر الطويل النفس عبارة متناقضة. إنما يستحق الشعر اسمه الحقيقي عندما يثير النفس ويسمو بالروح، وقيمة الشعر هي في هذه الإثارة السامية ولكن جميع الإثارات بحكم الضرورة النفسية عابرة متحولة وان درجة الاثارة التي تخول الشعر حق الشعرية لا يمكن ان تتم من خلال تأليف طويل فبعد نصف ساعة تترنح وتتدحرج ويغمى عليها ويتبع ذلك نوع من اللف والدوران.. وحينئذ لا يصبح الشعر شعرا)..

ويتجاوب معه بودلير ويتأثر بأحكامه النقدية فينكر بدوره أن تكون الملحمة كلها شعرا ويرى أن عصر الملحمة قد انتهى وأن العمل الملحمي لا يمكن اعتباره شعريا دون تضحية بالشروط الأساسية للعمل الفني، وهي الوحدة، ولا يعني هنا وحدة الأفكار ولكن وحدة الانطباعات ومجموع المشاعر ولذا فان الملحمة تبدو له جماليا نوعا من المفارقة Paradoxe .

يقول كولردج الشاعر الانجليزي (ان قصيدا على درجة معينة من الطول لا يمكن ان يكون كله شعرا)..

هذا بالنسبة للنقد الاوربي القديم. أما بالنسبة للنقد الاوربي الحديث فيكفي ان نشير الى رأي الشاعر عزرا بوند الى شعر الومضة والاستنارة حيث يقول (من الأفضل للشاعر ان ينجح في تسجيل واقتناص استنارة واحدة حية في سطر أو سطرين خير من كتابة ألف سطر)..

وهذا ايضا ما عبرت عنه ايضا فرجينيا وولف بقولها (لم يأت الالهام العظيم أبدا.. وربما لن يأتي الالهام العظيم أبدا، ولكن عوضا عنه هناك تلك المعجزات اليومية الصغيرة.. استنارات، أعواد ثقاب تشتعل على نحو فجائي في الظلام)..

وأعواد الثقاب التي تشتعل على نحو فجائي في الظلام هي هذه التي سميناها قصيدة البيت، وهي التجربة التي مارسها الشاعر العربي منذ آلاف السنين فكان فيه اماماً مبدعاً. ولكن زامر الحي لا يطرب، واذا أريد له ان يطرب فلا بد ان يشهد له آخرون من غير سكان الحي أو من غير أبناء العصر.

وقد اختلف النقاد منذ القدم في تعليل السر في اعجاب العرب بالبيت الواحد وسيرورة هذا البيت، ونسبوا ذلك الى جملة أسباب.

فقال البعض انه الولع بالإيجاز..

وقال آخرون ان اعتياد العرب على الحفظ والرواية وشيوع الأمية وانعدام التدوين من الأسباب الرئيسية في سيادة البيت الواحد.

وجاء المحدثون ليتهموا الروح العربية بالضحالة والسطحية والسذاجة وعدم القدرة على الغوص والتحليل على نحو ما أوضحناه من خلال النصوص المتقدمة.

وجميع هذه الأسباب تعتمد على تفسير هذه الظاهرة بالظروف الاجتماعية والبيئية وتغفل الحديث اغفالا تاما عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها.

ونأتي نحن، بعد أن انتهت هذه القضية وأصبح الخصام حولها غير ذي موضوع بظهور الاشكال الجديدة، لندعو الى مراجعة هذه الأحكام ومراجعة تراثنا الشعري على ضوء مفهوم يحاول ان يجد للبيت الواحد أساسا في جوهر الشعر والتجربة الشعرية ذاتها ويحاول ان يكشف القصيدة - نعم القصيدة، في البيت الواحد.

ولا بد هنا من مراجعة المصطلح الشائع للقصيدة والعودة به الى جذوره اللغوية وهي لا تعدو الإنشاد أو بلوغ القصد، فاذا تحقق هذا

القصد أو التقصيد للشاعر في بيت أو بيتين، فتلك هي القصيدة التي تحيط بعالمه وتستنفد مشاعره، فلا مزيد، ولا حاجة هنا الى التمسك بالمفهوم القديم الذي يرى أن القصيد ما جاوز الثلاثة أبيات ويراه آخرون ما جاوز السبعة، ولذا أجازوا للشاعر تكرار القافية بعد هذا الحد. ومن الواضح ان هذا المفهوم قد جاء أساسا من النظر للشعر كصناعة. وان الهاجس العميق الذي يختفي خلف الصراع العنيف الذي دار حول البيت الواحد أو القصيدة، إنما هو في أغواره البعيدة صراع بين النظرة الى شعر الطبع وشعر الصناعة. وكل الجنايات الكبرى التي ارتكبت في حق الشعر العربي انما جاءته من النظر اليه كصناعة..

وقد يرى البعض في فكرة البحث عن قصيدة البيت الواحد مجرد تلاعب بالألفاظ وعبث بالمصطلحات، حين لايتبينون الفرق الدقيق بين المفهومين.. فما هو الفرق بين بيت القصيد، وبين قصيدة البيت الواحد كما نود أن ننبه اليها من خلال هذه المختارات النموذجية التي يضمها هذا البحث؟

لقد اقترن بيت القصيد أو البيت الواحد في النقد القديم، بمعنى الحكمة او المثل السائر الذي يتمثل به في المناسبات بغض النظر عن الجوهر الشعري الذي يتوفر لهذا البيت أو لا يتوفر على الاطلاق. كما يفترض بيت القصيد، أن يكون هو الغاية من هذا القصيد أو ابرز شيء فيه. وفي هذه الحالة تغدو القصيدة كلها رحلة من أجل اكتشاف هذا البيت. فقد يكون هذا البيت مطلعاً لها، فيكون ما يأتي بعده شرحا وفضولا او يتوسطها فيكون ما تقدمه تمهيداً له، وما تلاه تكميلا له. أو يكون خاتمة تعبر عن قمة النَفَس الشعري.

وقد اهتم القدماء بالبيت الواحد، الا ان عنايتهم قد انصرفت بشكل خاص الى حالات معينة:

١) البيت كحكمة ومثل سائر.
٢) البيت كشاهد من شواهد اللغة والنحو.
٣) البيت كنقيضة في النقائض في باب الهجاء.

وقلما كانت هناك عناية بالبيت الفنّي الا في بعض الموازنات والمقارنات وبيان أثر السابقين في اللاحقين، وامامتهم الشعرية، وفي باب السرقات. ولعل الشعراء بما توفر لهم من حسّ فني كانوا أفطن في تلمذتهم على هذا البيت الفني وروايتهم له، الا أن اعجابهم به ظل محدودا بأنفسهم يستثمرونه في قصائدهم، عدا الشاعر العظيم أبي تمام وقلة سارت على منواله في كشف ذوقها ومصادر تكوينها، فكان لمختاراتها من الأثر في الوجدان ما يوازي - أو يفوق - تأثيرها بابداعها الخاص. وتلك مغامرة لا يقدم عليها الا قلة قليلة من عظماء النفوس الذين لا يخشون ان تهتز هذه العظمة بتيار للآخرين. أما الكثرة فانها تنكر في صلف وتبجح، وهي اذا لم تنكر ألقت حجرا في البئر التي شربت منها.

وقد حان الوقت لاعادة الاعتبار للبيت الواحد في ظل مفهومنا الحديث للجوهر الشعري والتجربة الشعرية وحدود اللحظة الشعرية النادرة والتحرر التام من النظرة الصناعية الاحترافية التي قضت على الشعر في البيت الواحد، وفي القصيدة.

قصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقة وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز الذي يستنفد اللحظة الشعرية ويحيط بها. وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كان الشاعر العربي القديم في اعتماده على البيت الواحد أقرب الى الفطرة الشعرية والسليقة بل هو - الآن - اقرب الى مفاهيم العصر عن التجربة الشعرية.

وفي أدبنا الشعبي مثال هام ورائع على قصيدة البيت الواحد. هو أغنية (العلم★) التي تعتمد على بيت واحد يعبر عن اللحظة الشعرية بكل أبعادها وهو قصيدة الشاعر ومقصده دون زيادة ولا نقصان. وهو يقدم بهذا التكثيف والتركيز دليلا على تحكم هذا المفهوم الفطري الذي لم يفسده التكلف والتصنع، وانما يجري سمحا هيّناً لينا موافقا لطبع الشاعر ولحظته النفسية.

ونحن هنا عندما نتحدث عن قصيدة البيت الواحد لا نعني بيت الحكمة المجردة أو الأمثلة الوعظية السائرة ولكننا نعني البيت الفني الذي يتضمن جوهرا شعريا سواء تمثل في صورة فنية رائعة أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته. وحتى الحكمة هنا تكون مقبولة اذا احتوت ذات الشاعر وتجربته في الحياة.

ونعتقد أن الشعر العربي يسعفنا بأمثلة عديدة على هذه القصيدة التي تقوم على البيت الواحد الذي يدخل فيه بالطبع بيت التضمين الذي لا يكمل معنى البيت الأول الا به.

ونؤثر أن نختار نماذج (لقصيدة البيت الواحد) من شعر شاعرنا العظيم المتنبي الذي تتحقق في شعره هذه الظاهرة بأكثر مما تتحقق لدى شعراء آخرين، ولعلها السر الرئيسي في خلوده حيث مثل بفطرته الشعرية وسليقته العربية استجابة لحاجة أصيلة في النفس العربية وفي كل نفس تهتز للشعر فأرضاها بما تحقق له من حكمة ومثل سائر ويرضينا نحن بما تحقق له من نماذج عالية لقصيدة البيت الواحد.

ولكي نوضح الفرق بين الحكمة والمثل السائر نقدم أولا أمثلة على بيت القصيد كما فهمه القدماء فالمتنبي الذي يقول على سبيل المثال لا الحصر:

الرأي قبل شجاعة الشجعان ... هو أول وهي المحل الثاني

★ ★ ★

ومن يَكُ ذا فم مريض ... يجد مراً به الماء الزلالا

★ ★ ★

أفاضل الناس اغراض لذا الزمن ... يخلو من الهم أخلاهم من الفطن

★ ★ ★

من يَهُنْ يسهل الهوان عليه ... ما لجرح بميّتٍ إيلام

★ ★ ★

فالمتنبي الذي يقول هذه الأبيات، وأمثالها كثير في شعره انما يقدم الينا بيت الحكمة والمثل السائر، وهي الأبيات التي نام عن شواردها واختصم الناس من حولها وقامت عليها شهرته الأدبية لدى القدماء..

فذلك هو البيت الواحد او بيت القصيد في مفهوم القدماء نكتشفه في هذه الأمثلة من شعر المتنبي وغيره من الشعراء الذين لا يتسع المجال لايراد أمثلة من شعرهم..

أما قصيدة البيت الوحد كما يقدمها الينا في أرفع صورها وأعمق جوهرها الشعري فنقدم نماذج منها في هذه الأمثلة القليلة التي يقوم كل واحد منها مثالا على القصيدة الشعرية التي تعبر عن اللحظة الشعرية أجمل وأعمق تعبير أو تصورها أروع وأجل تصوير، ويصح أن نقدم نموذجا في قمة تحققه:

تمل الحصون الشم طول نزالنا ... فتلقى الينا أهلها وتزول

* * *

يحاذرني حتفي كأني حتفه ... وتنكزني الأفعى فيقتلها سمّي

* * *

وكم من جبال جبت تشهد أنني ... الجبال، وبحر شاهد أنني البحر

* * *

تمرست بالآفات حتى تركتها ... تقول أمات الموت أم ذعر الذعر

* * *

اذا الليل وارانا أرتنا خفافها ... بقدح الحصى ما لا ترينا المشاعل

* * *

اذا زلقت مشيتها ببطونها ... كما تتمشى في البطاح الاراقم

* * *

فكأنها نتجت قياما تحتهم ... وكأنهم ولدوا على صهواتها

* * *

أقل اشتياقا ايها القلب ربما ... رأيتك تصفي الود من كان جافيا

* * *

خلقت ألوفا لو رجعت الى الصبى ... لغادرت شيبي موجع القلب باكيا

* * *

بم التعلل لا أهل ولا وطن ... ولا نديم ولا كأس ولا سكن

* * *

اريد من زمني ذا ان يبلغني ... ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

* * *

رماني الدهر بالأرزاء حتى ... فؤادي في غشاء من نبال

* * *

فصرت اذا اصابتني سهام ... تكسّرت النصال على النصال

* * *

على فلق كأن الريح تحتي ... أوجّهها يمينا أو شمالا

الى آخر هذه النماذج العديدة الرائعة من قصيدة البيت الواحد التي يحتوي عليها ديوانه والتي تمثل المحصول الفكري الممثل في أبيات الحكمة والمثل السائر على أهميتها البالغة في الدلالة على الشخصية العربية وتفكيرها، والمكان البارز الذي تحتله في ديوان حكمتها وتأملاتها التي لا يمكن الاستهانة بها أو التقليل من شأنها رغم ضعف صلتها بروح الشعر.

وفي وسعنا أن نؤكد هذه الصورة التي قدمناها من شعر البيت للمتنبي بأمثلة اخرى لشعراء آخرين يمثلون مختلف مراحل تطور الشعر العربي من قديمه الى حديثه، بايراد الأمثلة التالية التي تحقق المعنى الذي نريد لقصيدة البيت الواحد:

صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا ... إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البهم

تعلقت ليلى وهي ذات ذؤابة ... ولم يبد للأتراب من نهدها حجم

فهنا عالم كامل من العذرية والبراءة والطهارة والسذاجة والاحتجاج الصارخ على الزمن.

قد يكون هذا البيت ساذجا مغرقا في السذاجة، وقد يكون هذا البيت واضحا مسرفا في الوضوح، وقد يكون هذا البيت تعبيرا بسيطا عفويا لا يوشيه شيء من حلى التشابيه والاستعارات وغيرها مما يكون من شروط البلاغة التقليدية فهذا البيت الشاعري العفوي الساذج او العميق هو الذي شغلنا البحث عنه.

ان هناك شعرا عظيما في هذه التعابير البسيطة التي لا نعنى بها ولو تأملنا نظائرها في الآداب الأجنبية لرأينا كيف تبرز وكيف تجلى وكيف تقع العناية بها وكيف تعلو أسهم الشاعر لديهم بسببها وقد نترجمها بعد ذلك فنرددها باعجاب.

فعندما يتلو علينا الشاعر المجهول:

تخيرت من نعمان عود أراكة ... لهند فمن ذا يبلغها هندا

انما يتلو علينا قصيدة كاملة مركزة في هذا البيت الذي يبدو بيتاً عاديا لمن شغلوا بالمحصول الفكري او البلاغي التقليدي للشعر. فهذا الشاعر الذي وجد نفسه في وادي نعمان وفكر في حبيبته فلم يجد إلا ان يقتطع عود أراكة مما يستعمل في سواك النساء يبعثه هدية لهند رسالة حب ووفاء على بعد في الدار أو استحالة في الوصول اليها هذا البيت لا غناء فيه ولا محصول بمقتضى النظرة التقليدية ولكنه في الصميم من الشعر ومن الغنائية. وقد أدرك المغنون القدامى قيمته الغنائية فتغنوا به أمام المأمون فأعجب به وطلب بقية أبياته. ولم تكن له بقية. فتحايل الرواة بنظم ابيات اخرى فلم تضف اليه شيئا، ولم يكن المأمون في حاجة إلى ان يطلب المزيد فقد كان هذا البيت.. هو القصيدة كلها...

وهذا الشاعر الذي يقول:

ولقد لهوت بطفلة ميادة ... بلهاء تطلعني على أسرارها

انما يقدم الينا قصيدة كاملة تتجلى بصفة خاصة في هذه الصبية الميادة البلهاء التي لا تتحفظ ولا تكتم اسرارها وانما تطلق لمشاعرها العنان في براءة وسذاجة وغرارة. ولقد وقف الشريف المرتضى في أماليه أمام هذا البيت الجميل فشغله فقط تفسير المعنى اللغوي للبلاهة هنا. فهي ليست البلادة كما يمكن الواهم أن يتوهم ولكنها السذاجة كما نقول بكلماتنا العصرية، وفي الحديث، ان أكثر اهل الجنة البله، أي البسطاء السذج، والى هذا المعنى، ذهب الكاتب الروسي العظيم

دستوفسكي في رسمه لشخصية الأبله في قصته الشامخة المعروفة بهذا العنوان.

ويتسع الشعر العربي الحديث ايضا لتقديم نماذج كثيرة ينطبق عليها معنى قصيدة البيت الواحد، رغم البناء الجديد للقصيدة الحديثة، ولعل القفزات المرقمة التي ابتدعها بعض الشعراء هي في حقيقتها بديل عن البيت المفرد، أو هي قصيدة البيت الواحد وشواهدها أكثر مما تحصى يغلفها الشعراء المحدثون بعناوين براقة زاهية فهي تارة توقيعات وأخرى هوامش وأحيانا يقدمونها في شكل يوميات يجمعها فيما بعد إطار القصيدة التي قد يرتبط بها ارتباطا موضوعيا وتنفك عنه عضوياً..

ونشير هنا الى نماذج من قصيدة البيت الواحد يقدمها الينا الشاعر أدونيس في قصيدة بعنوان المئذنة:

– بكت المئذنة
حين جاء الغريب
اشتراها
وبنى فوقها مدخنة

والرمز واضح في المئذنة والمدخنة وما يمثله من معنى الصراع بين الحضارة الروحية الاسلامية التي ترمز اليها المئذنة والحضارة المادية الصناعية التي ترمز اليها المدخنة. ويقول في قصيدة أخرى من بيت واحد:

هذا الوطن... زرع
والأيام جرادة

وفي بيت آخر:

أمشي وراء نعشي

ويذكرنا هذا اللون من القول بضروب من القول في الأدب الشعبي التي أشرنا اليها في ثنايا البحث.

كما يقدم شعر نزار قباني نماذج كثيرة لهذا النوع من الشعر الذي يعتمد هذا المفهوم، وبصفة خاصة في ديوانه «كتاب الحب» الذي قدم له بمقدمة هامة حاول فيها أن يوضح الجانب التجديدي في هذا الديوان فيقول:

(كتاب الحب محاولة لكتابة القصيدة العربية بشكل جديد، والباسها ثوبا عصريا ومريحا وعمليا بعد أن ارهق جسد القصيدة العربية طوال عصور بأثواب مفرطة في طولها واتساعها ورداءة قصها.

والواقع أن القطاع الأكبر من شعرنا التقليدي استهلك من القماش اللغوي ما يكفي لكساء سكان الصين.

هذا التبذير في استعمال اللغة الى درجة الإنهاك، جعل قصائدنا كعباءاتنا لا يسكن فيها جسد صاحبها فحسب وانما جسد القبيلة كلها.

ويا طالما بحثت منذ أن بدأت في كتابة الشعر عن معادلة شعرية يكون فيها اللابس والملبوس قطعة واحدة ليس بها نتوءات ولا حواشٍ ولا زوائد بلاغية متهدلة. كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر وبحجم هواجسه.

كنت أؤمن أن الشعر هو خلاصة الخلاصة وان أي محاولة من الشاعر لمطّ صوته بطريقة مسرحية ومد انفعاله على سطح أوسع يخرجه من حديقة الشعر ويدخله في سراديب الثرثرة الشعرية.

الثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي.. ونظرة واحدة الى أهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا أننا تكلمنا أكثر من اللازم...

الشعر هو خلاصة الخلاصة.. كما قلت، لذلك كان أعظم الشعراء هم اولئك الذين كتبوا بيت شعر واحدا.. وماتوا بعد كتابته مباشرة..).

ورغم إعجابنا بالتجربة الجميلة التي يقدمها الينا نزار في «كتاب الحب» والتي سنسوق منها نماذج تدخل في إطار قصيدة البيت الواحد، الا أننا نختلف مع شاعرنا الكبير حين يقول في ختام هذه المقدمة (إن القارىء العربي المرتبط تاريخياً ووراثيا بالألفيات والمعلقات، لم يتعود على طيران العصافير.. هذا لا يهمّ.. انه سيتعود عليه).

وفي هذا القول إنكار او تجاهل أو إغفال لكل تاريخ الوجدان الشعري العربي المؤسس أصلا على الاهتزاز للاضاءات السريعة الخاطفة، سواء كانت فكرية أو وجدانية والتي كان يمثلها البيت الواحد على نحو ما أوضحنا في هذه الدراسة، وهكذا يظلم التراث العربي مرتين:

١) مرة حين أنكرت عليه المذاهب التجديدية وذلك التركيز والتكثيف والبيتية الواحدة المقفلة.

٢) ومرة أخرى حين يوصف بالثرثرة الشعرية وعدم التركيز والتكثيف.

ان التعمق في دراسة ديوان الشعر العربي يؤكد لنا أن أجمل ما خلد فيه هي تلك التي كانت (مساحة الكلمة فيها بمساحة الانفعال).. وما أكثر النماذج التي يقدمها الينا تراثنا الشعري، فالدعوة التي يدعو اليها نزار ليست تجديدا ولكنها عودة الى جوهر الشعر العربي وحقيقته التي بني عليها.. وهي ليست ارتباطا بالعصر كما ظن ولكنها ارتباطا بالتراث في أسمى ما خلّد من صور شعرية.. وللشاعر نزار جملة من التجارب الجميلة في هذا المجال نقتطف منها بعض المقاطع التي تمثل لدينا معنى قصيدة البيت الواحد.

الثور

برغم النزيف الذي يعتريه
برغم السهام الدفينة فيه
يظل القتيل على مابه
أجل وأكبر من قاتليه

• • •

يا رب قلبي لم يعد كافيا
لأن من أحبها تعادل الدنيا
فضع بصدري واحدا غيره
يكون في مساحة الدنيا

ما دمت يا عصفورتي الخضراء حبيبتي
فان الله في السماء

• • •

لو كنت يا صديقي
بمستوى جنوني
رميت ما عليك من جواهر
لعنت ما لديك من أساور
ونمت في عيوني

• • •

عشرين ألف امرأة أحببت
عشرين ألف امرأة جرّبت
وعندما التقيت فيك يا حبيبتي
شعرت أني الآن قد بدأت

• • •

ما زلت تسألني عن عيد ميلادي
سجّل لديك اذن.. ما أنت تجهله
تاريخ حبك لي.. تاريخ ميلادي

• • •

ورغم ولع البعض برد كل الظواهر الجديدة الى التأثر بالتيارات والاتجاهات الغربية في الشعر الحديث الا أن اصول هذا الاتجاه ضاربة في أعماق الوجدان العربي وتاريخ الشعر العربي، ولن يحتاج الشاعر العربي الحديث الى أن يتأثر فيها بمذاهب جديدة قد يحمل رايتها أحدهم في يوم من الأيام فيصف الروح العربية بأنها روح تميل الى الاستقصاء والتحليل وتتبع الجزئيات واستبطان الظواهر وينكر عليها عدم لجوئها الى الايجاز والتركيز والاعتماد على اللمحة الموحية.. وسبحان مبدل الاحوال..

وقد يروق للبعض أن يتهمنا بالتعسف لانتزاع بعض هذه الأبيات من قصائدها وتقديمها كنماذج مفردة لما نريد بيانه والتأكيد لفكرتنا عن قصيدة البيت الواحد. وهو تعسف - بفرض وقوعه - نتتلمذ فيه على أعلام كبار ونسير فيه على هدي أئمة لهم شأنهم الخطير في تاريخ الشعر العربي، وتاريخ تطور النقد الأدبي. فكتب المختارات مثل حماسة أبي تمام ووحشياته وكل من تقدمه او سار على منواله وكتب الأمالي والموازنات تزخر بأمثلة عديدة على هذه الطريقة في استخلاص هذه النصوص النادرة من قصائدها. ويبرر هذا التصرف لدينا ما نؤمن به من أن القصيدة العربية القديمة من حيث اعتمادها على استقلالية وتعبيرها عن حالات وجدانية أو فكرية متعددة قد انتهت الى أن تكون بناء مركبا من ادوار عدة وتألفت في كثير من الأحوال من جملة القصائد التي يمكن تقديمها كنماذج مستقلة دون ان يشكل ذلك عدوانا على النص الذي يجمعها أو اخلالا به.

لقد تعرض الشاعر العربي الى أنواع متعددة من الضغوط التي أدت به في كثير من الأحيان الى التضحية بالتعبير عن ذاته وجعلت القصيدة لديه مجموعة من القطع او الدوائر يقوم فيها باسترضاء هذه الضغوط التي تمثلت في القبيلة ثم الحكام ثم المفاهيم الاجتماعية السائدة. وقد اضطرته هذه الضغوط الى تهريب ذاته في دائرة صغرى ضمن هذه الدوائر العديدة في القصيدة وهي في الغالب الدائرة الهامة التي خلدت ووقع التركيز عليها في الاختيارات لانها تمثل تجربة الشاعر ووجدانه الحقيقي وموقفه من الحياة. فاذا اجتمعت هذه الدوائر أمكن للقارىء ان يتعرف من خلالها على الكون الشعري للشاعر.

وبعد، فاننا نشعر أن الشاعر العربي قد عبر عن أجمل تجاربه في الحياة، وحدد موقفه، وصور شخصيته ونظراته الوجدانية، وخفقاته الوجدانية في أبيات قليلة مفردة مما يدخل في اطار هذا المعنى الذي قصدناه بقصيدة البيت الواحد. وتلك الدواوين الكبيرة التي تفزع منها الناشئة انما تنطوي على جواهر شعرية متألقة في جيد كثير من القصائد تنتظر من يحسن استخراجها ليعود هذا التراث الوجداني العظيم متألقا زاهيا مشعا في العقول ناشرا الغبطة في النفوس.. ولكن هل يرضى الشاعر بأن تكون حصيلته من رحلة شعرية طويلة جملة من الأبيات المتفردة؟ ومع ذلك فانه لم يخلد أي شاعر وفي جميع الآداب الا بأبياته المتفردة ولحظاته الشعرية القصيرة النادرة. وآفة الشعر شعراؤه المحترفون اولئك الذين يريدون أن يُعرفوا بصفة الشعر مدى الحياة، والشعر في حقيقته لحظات نادرة في حياة الانسان.. ومن هنا كانت قيمته التي تسمو به على كل الفنون.

طربلس (الجماهيرية)

هكذا، نعم، ببساطة...

الدكتور محمد نور الدين

- ١ -

في ذلك الأحد من «أيام حزيران الثانية» كان مطار تلك المدينة الأوروبية يعجّ بكل ألوان التفاؤل والأمل بالانتصار، كأننا في الأيام الأولى من حرب حزيران الأولى. لكنني حين ضغطت على يدي صديقي العائد مع المتطوعين للقتال ضد الغزاة، كنتُ كمن يدخل لحظة من التجلّي الصوفي والصفاء الذهني حين قلتُ له: «نحن العرب، يا صديقي، لا نملك سوى الحماسة. إنها ضرورية لكنها غير كافية» وما ان أقلعت الطائرة بالشباب حتى كانت دمعة من الدم تنهمر قرفاً من.. الواقع العربي.

- ٢ -

كلما خضنا حرباً نقول: «انهزمنا، لكن العدو لم يحقق هدفه الرئيسي» أي اننا انتصرنا جزئياً أو بكلام آخر: ما زال بعض الواقع المهترىء «سليماً» و«سالماً» من التدمير والخراب. هكذا منذ أكثر من خمسين سنة. تارة «حافظنا على الأنظمة الوطنية» وتارة «طبعة منقحة ومزيدة من كتاب الوحدات والإتحادات والتضامنات والقمم» وطوراً «الجيش الآن أضعاف ما كان عليه». فنمتلىء ثقة، وإذ تنطلق الرصاصة الأولى تتفجر حماسة. وما إن نصحو - ويا للهول - فكأن شيئاً لم يكن ولكأننا لم ننهزم. وتتكرر دورة التاريخ والتأريخ وننتهي إلى كتاب مصوّر «يوثّق» للحرب.

- ٣ -

نحن نملك الحماسة وينقصنا كل ما تبقى.
نحن لا نملك إلا الحماسة وينقصنا كل ما تبقي: الحرية.

الحرية رديف الانسان. الحرية ممارسة انسانية. والإنسان هو حريته.

الحرية منطلقها وأداتها وغايتها الانسان: الانسان بوظائفه وحاجاته وممارساته المعيشية والسياسية - الإيديولوجية التي تكفل له تحقيق ذاته كإنسان.

الحرية، من هنا، بالمفهوم المادي، هي حرية الجماهير كلها في:

الحصول على الغذاء والمسكن والملبس، أولاً، وفي تفرعاتها الأخرى كالطبابة والتعليم ووسائل الترفيه والنقاهة - وهي الوظيفة المعاشية.

وثانياً في ممارسة الانسان لوظيفته السياسية - الإيديولوجية: في التعبير عن فكره قولاً وكتابة «كلاماً عادياً» أو «ابداعاً فنياً»، وفي الممارسة السلطوية ضمن تركيبة تنظيمية محددة ولغاية محددة وواحدة: الإنسان.

هكذا، نعم، ببساطة..

ولأنها «تبسيطية» إلى هذا الحدّ فهي جوهرية - الحقيقة بذاتها.

خارج الوظيفة المعاشية لا مجال للسياسي - الإيديولوجي كممارسة عامة - شعبية. نحن هنا لا نضع الديالكتيك جانباً. لكن الواقع المعيشي هو المنطلق والغاية، وخارجه تصبح ممارسة الأدلجة، كنظرية مضادة أم كنظام قائم، تصبح في أحسن حالاتها فقّاعةً نخال دويّها انتصاراً، فإذا هو انتصار للحماسة فقط. ويصير تاريخنا المعاصر تاريخاً من الحماسة المنتصرة.

الحماسة المنتصرة بالضبط رديف «الانتصار الجزئي» المتكرر عام ١٩٦٧ و١٩٧٣ و١٩٧٨ و١٩٨٢. وبعد كل «انتصار جزئي» نجد الجرح في اتساع والدرب أكثر انسداداً.

أين هي الأزمة؟ في انعدام الحرية.
ما هو الحل؟ في تأمين الحرية للمواطن.

قد تبدأ الخطوة الأولى من موقع السياسي - الإيديولوجي، الذي قد يكون نخبوياً، لكن في اتجاه ولغاية الموقع المعيشي لكل الجماهير، لتنكص بعد ذلك في اتجاه السياسي - الإيديولوجي الذي يصبح، بالضرورة، شعبياً.

هكذا، نعم، ببساطة..

حتى السلاح المتطور والحديث، بانتفاء الشرط المعيشي هو «حماسة» أخرى تضاف. التأييد الدولي كذلك... تراكم حماسات!

من أين نبدأ؟

بالمدرسة المجانية للجميع.

بالمستشفى المجاني للجميع.

بالمسكن اللائق للجميع.

بالعمل الشريف للجميع.

ببيئة صحية للجميع.

بضمانات حياتية للجميع.

ثم، بالممارسة المسؤولة لحرية التعبير والكتابة والتدرج السلطوي.

عندها، إذ يضغط كل واحد منا على الزناد ويحكم القلب - لا الأصابع - قبضته على القنبلة اليدوية، دون خوف أو قلق على مصير ومستقبل أولاد أو زوجة أو بيت أو كلمة تكتب.. عندها نخرج من حماستنا اليتيمة ونملك حريتنا - نملك كل شيء وننتصر.

هكذا، نعم، ببساطة!

- ٤ -

المثقف العربي؟.

مشروع التحام بقضايا الجماهير لم يتحقق بعد!

والمسألة هي: كيف نصل؟

المثقف - أولاً - هو إنسان «تاريخي» لا مكان له خارج السياق الزمني للواقع بمختلف ظواهره وتناقضاته. والمثقف العربي، إن كان يستهدف نفسه مشروعاً جماهيرياً، أي من أجل الجماهير الساحقة والمسحوقة من أمتنا، فهو «محكوم» بواقع هذه الجماهير: الأمية، الفقر، المرض، الجهل، التخلف، التناحرات القبلية والعقدية. وهو لذلك أمام خيارين لا ثالث لهما: إما السير خارج «الخط الجماهيري» «حفاظاً» على كمية المعرفة التي تلقاها أساساً في الخارج، وبالتالي وَضْع نفسه، شاء أم أبى، في موقع المتقاطع تلقائياً مع «الآخر» المضاد، حكماً، للجماهير. وإما التحدث إلى هذه الجماهير، كجزء منها، عن طريق الممارسة اليومية، بأدواته الخاصة، حتى يؤدي دوره «التاريخي» الفاعل.

كمثقفين نستهدف أنفسنا مشروعاً شعبياً «محكومون» بالخيار الثاني الذي يعني «حريتنا» الأكيدة والتي تجد حيّزها الكامل نحو التنفيذ في ظل الأنظمة الشعبية الحقيقية. أما في حالة الأنظمة القمعية - وهو ما يعنينا هنا مباشرة - فإن خانة آلـ «يكْ» التي يحشر فيها المثقف العربي تتطلب منه «الصمود» أمام الاغراءات المستمرة، وما أكثرها، من جهة والالتحام حتى الموت بقضايا الجماهير من جهة أخرى.

السؤال: كيف نصل، نحن مثقفي خانة الـ «يك» إلى هذه الجماهير؟.

هكذا، نعم، ببساطة:

بالمعايشة الدائمة لواقع، وهموم الناس: مع العامل في مصنعه والفلاح في حقله، والأطفال في أزقتهم والفقراء في أكواخ التنك والباطون، وما سمي زجاج السيارات عند تقاطع الطرق.. عندها يصبح دقّ مسمار في نعل حذاء مع عامل في مصنع مشهداً مسرحياً، والنهوضُ عند الفجر مع مزارعي التبغ قصيدة واللعب مع الأولاد في الزواريب فصلاً من رواية.

حين «يمارس» الشاعر قصيدته والروائي روايته والفنان لوحته والفيلسوف نظريته ورجل الدين عظته، لا يصبح العمل الفني أو الكلام الموجّه أو النظرية الفلسفية هلوسة في فراغ من فراغ وإلى فراغ. ولا تعود الدجاجة تتلبس بريش الطاووس ولا القصيدة الطالعة من نبض وعرق ودم الفلاح في جنوب لبنان أو صعيد مصر أو ريف العراق وسوريا أو أزقة المغرب «تزهو» بالقبعة الانكليزية أو ربطة العنق الفرنسية، بل بدشداشة و«حطة وعقال» مجبولة ببرارة التبغ وتنضح برائحة الأرض.

في هذه «الممارسة» الفعلية للمنتوج الثقافي تتحقق حرية المثقف والمثقفين.

مثقفي الجماهير.

مثقفي الممارسة.

مثقفي الوضوح.

مثقفي الأصالة.

مثقفي الحقول والمصانع والأكواخ والأزقة..

وفي هذه الحرية - انتفاء ونفي «للآخرين»:

مثقفي المقاهي.

مثقفي أحدث النظريات الغربية.

مثقفي الغموض.
مثقفي التعالي والتقوقع.
مثقفي التغريب..

تتحدد المعادلة - المواجهة:

المثقف الشعبي من جهة والمثقف «الآخر» كائناً من كان: البورجوازي الديني، الإقليمي، المثالي، النفعي.. الخ من جهة ثانية.

وتتضح الممارسة: فهل من عذر بعد أمام المثقف العربي الحقيقي - المثقف العربي الشعبي لأن يمارس دوره بعد وأثناء وخارج الهزائم - الحماسات المنتصرة؟

هكذا نعرف كيف نصل:

بالصمود - التعربة.
بالنظرية - الفعل.

وينقلب السؤال إلى:

كيف يصبح المثقف العربي مثقفاً شعبياً؟

- ٥ -

عن كتاب مكسيم غوركي «حكايات من إيطاليا» يورد حنا مينة في كتابه «ناظم حكمت - السجن، المرأة، الحياة» أن ملك الملوك تيمورلنك سأل مرة الشاعر كرماني:

- يا كرماني، بكم تشتريني لو عرضت في سوق البيع.
فأجابه قائلاً: بخمسة وعشرين ديناراً.

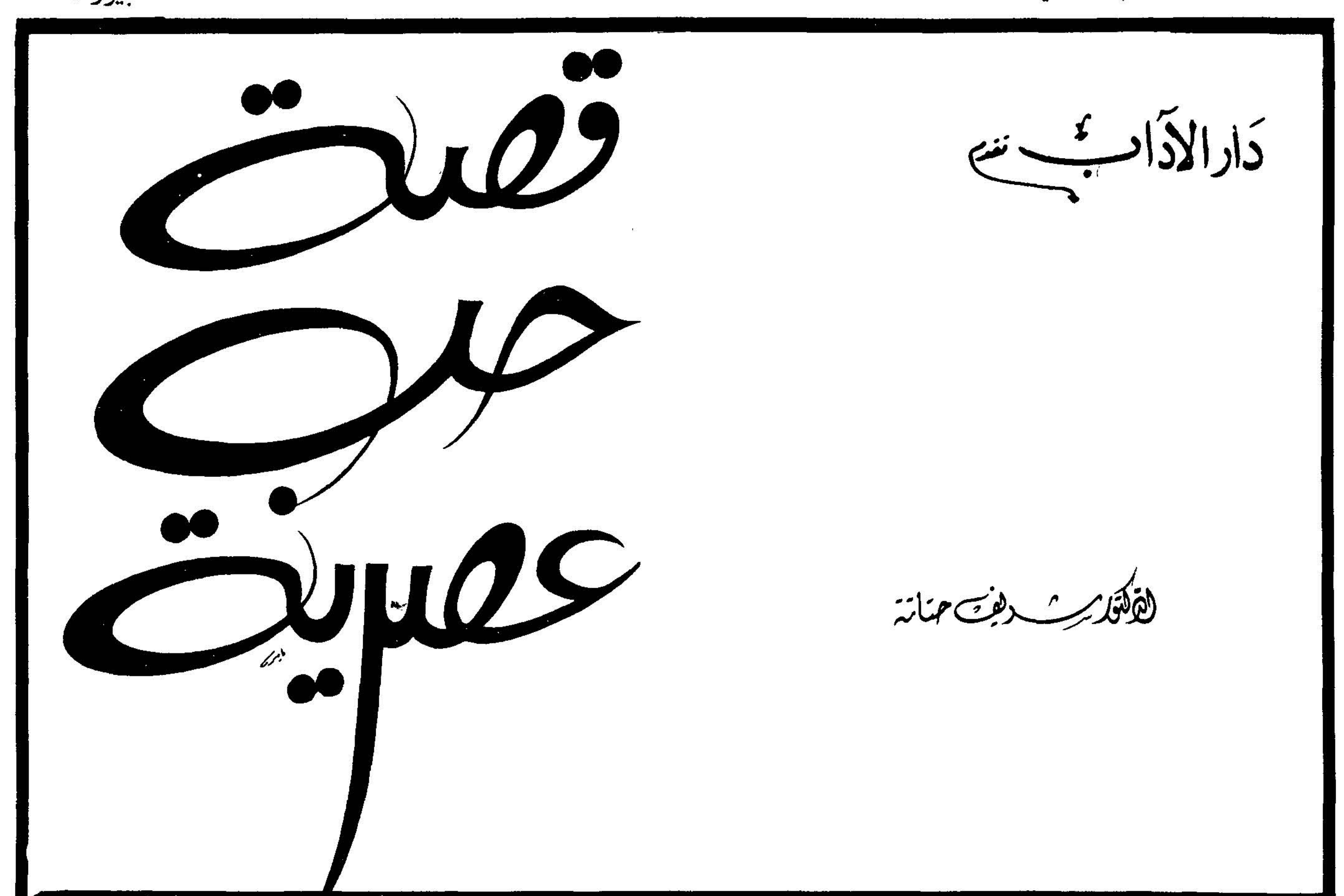
قال تيمورلنك في كثير من الدهش:

- ولكن حزامي وحده يساوي هذه القيمة!.
فأجابه كرماني: انما كنتُ أفكر بحزامك وحده، لأنك أنت نفسك لا تساوي فلساً واحداً.

- ٦ -

هكذا، نعم، وبكل بساطة، نعثر على الطريق، «نهتدي» ونكون واضحين كأقدام أولاد الأزقة الحفاة ونعرف كيف نحيا مع الشعب ونموت كواحد «كلنا من أجل واحدنا، واحدنا من أجل كلنا. فأن تكون سجيناً فليس بمسألة. القضية هي ألا تستسلم»... عندها فقط نخجل - كما ناظم حكمت - من «الرفاه» الذي شعر به شاعر الإنسانية التركي، بعد أخذه... حمّاماً!

د. محمد نور الدين
بيروت



قصة قصيرة

إنّها مَدينَتي

هيام محمّد

حطّ الليل.. في غرفة صغيرة بأعلى شقة في البناية وقفت تحملق بالنجوم المفروشة في الظلام فوق المدينة.. البرد كان ربيعيا ينعش الروح.. هذه المدينة الخضراء الوديعة تبتسم بودّ ونعومة أمام عينيها الغارقتين في التيه.. «من الممكن أن أقف هكذا أحملق في الظلام الى ما لا نهاية».. البحر يصخب بامتداد سمعها، تحجبُ الظلمةُ زرقته الرائعة.. وهناك وعلى بعد آلاف الكيلومترات يمتد شط العرب على طول مـــدينتهـــا الساحرة السمراء، أزرق دافئـــاً، يغوص بالذكريات داخل قلبي.. تغصّ.. تبتلع ريقها بصعوبة..

- بردت قهوتك.. «الصوت الهامس ينطق من جديد التفتت بسرعة، لم تلتقِ نظراتها إلا بجدران الغرفة الأربعة كانت مغطاة بورق أنيق مصقول يشبه الى حد بعيد بلوزتها المقلّمة التي تلتصق بجسدها المحموم..

- هل أنتِ محمومة؟

كفها الصغيرة ترتفع نحو جبينها سريعاً

- لا.. إنما ضجرة..

تضحك، إنها تعاود الحديث مع نفسها.. الغرفة خالية الا من بضعة كراسي تتناثر بنظام، وإلاّ من فنجان القهوة البارد المغروس امامها.. منذ أكثر من خمس سنوات وهي تعيش حواراً ساخناً مع هذا الصوت الهامس الحنون الذي يخاف عليها من نفسها كما يقول..

- سأشرب قهوتي..

رفعت الفنجان نحو شفتيها وبدأت بالارتشاف.

- أتريد أن أعمل لك فنجان قهوة؟..

كفها ترتجف.. قطرتان صغيرتان تتدحرجان فتبقعان بلوزتها الجديدة. تحملق بها قليلا ثم تبتسم..

يرنّ التلفون..

«سأدعه يرن.. لا أحتمل أحداً كائناً من يكون.. سأغلق أذنيّ.. كم أنا ضجرة، ثم إني مجازة ومن حقي التمتع باجازتي حتى آخر يوم»..

رن.. رن.. رن «مـــا الـــذي سأفعلـــه؟ إني متعبـــة ومريضة».

نظرت الى الساعة الصغيرة المصلوبة فوق الجدار أمامها.. كانت تعلن العاشرة صباحاً، قفزت وهي تدفع الغطاء عن جسدها.. رنين التلفون لا يطاق.. آه.. تنفست بعمق.. الربيع جميل.. أحلى أيام هذه المدينة الحبيبة، وأقصرها كذلك.. فتحت الشباك.. شط العرب، النهر الأزلي بروعته وعنفوانه، ينزع عنه قميصه الحريري ليرتدي بدلة كاكية ويعتمر خوذة حديدية ثم ينتصب شاهراً سيفه.

- آلو..

- الحمد لله.. أنتِ هنا، ظننتك في المدرسة.

- ولماذا؟ لا زلتُ مجازة..

- ألم تسمعي القصف المدفعي، حتى إن كنت نائمة كيف لم تسمعيه، كان قوياً جداً هذه المرة.. عرفتُ انه كان موجهاً نحو «محلة العباسية» ولذلك اتصلت، خابرتُ المدرسة كثيراً ولكن التلفون ظلّ مشغولاً..

لم تسمع كل ما كانت تقوله زوجة أخيها..

العباسية.. الولد.. المدرسة.. أغلقت السماعة.. ابني.. المدرسة.. ربما استهدف القصف المدرسة بالذات، ربما هو الآن متناثر داخل صفه.. اقشعرت.. «مَن أسدل الستائر السوداء الحالكة فوق بياض عيوني»؟ كورّت كفها اليمن وظلت تضرب رأسها بقوة.. أرادت أن تفيق من أفكارها وبسرعة.. معطفها الاسود يترنح فوق كتفيها.. اللعنة.. أين مفاتيح السيارة؟ خرجت نحو سيارتها، حمداً لله لم تخذلها، تحركت سريعاً.

في الطريق كان كل شيء يبدو على ما يرام.. «المدرسة.. ياإلّهي، الأطفال الابرياء، والوجه الصغير الابيض المدوّر.. ترى هل جمّده الرعب؟ هل ارتجف كثيراً حين دوّى الصوت المرعب وحين بدأت الابواب بالاهتزاز وزجاج النوافذ بالتحطم.. هل..؟ لا.. لا..

– لا تخاف يا ماما.. نحن نفتح الشبابيك فور ابتداء القصف، ونصطف خلف الاكياس الرملية التي تسوّر أبواب صفوفنا..

«الانذال.. الجبناء.. لم يسلم منكم حتى الصغار الابرياء ذوو الوجوه المضيئة».

–يارب.. إحمه لي يا رب.. أنقذه يارب.. انه الشمعة اليتيمة، انه نبضات القلب الواهن، انه النسمة في زمن الاختناق، إنه أنا.. أنا بكل سنوات عمري المثقلة بالهموم.. انه وحيدي يا ربّ..

سيارتا اسعاف تمرقان.. تصوتان وهما متوجهتان في الاتجاه نفسه.. سيارة دفاع مدني تتبعهما.. تيبّست شفتاها.. شط العرب يشمخ على الجانب الأيسر من الطريق، هادئاً أبيّاً مثل كل أهالي مدينتها الذين يملأون الطرقات دون أن تفارقهم ابتسامتهم الطيبة.. «المدرسة.. أين أنتِ؟».

زعق بوق سيارة جيش كبيرة محمّلة بالجنود.. تحركت يميناً لتفتح الطريق لحاملة الابطال.. رفعت عينيها نحوهم.. وجوههم تبتسم، بيضاء مدوّرة بعيون واسعة.. فركت عينيها، إنهم يشبهونه.. خصلات شعره تتدلى فوق جباههم، جميعا، يرفع أحدهم يده بالتحية نحوها.. «إنه هو، لم يمسه السوء.. الحمد لله، المدرسة لم تكن مستهدفة.. الحمد لله»..

– إنتظر، اسمعني، أنا أمّك.. سمعت دويّ المدافع المعادية وجئت اطمئن عليك، أين ستذهب.. لا زلتَ صغيراً على القتال..

«ابتعدوا عنها.. ابتعدوا كثيراً.. والستائر الحالكة السواد تسدل فوق بياض عيونها من جديد»..

داست فرامل السيارة بقوة.. أوقفتها في فرع قريب.. «لا أقدر على قيادة السيارة.. سأسير نحو المدرسة على قدميّ، لم تعد بعيدة»..

هرعت راكضة.. سيارتا الاسعاف وسيارة الدفاع المدني بباب المدرسة..

السيارات مكتظة أمام باب العمارة التي تقطن احدى شققها.. واحدة من الشقق الأرضية عامرة بالأنوار والصخب.. أجساد السيارات متراصفة، امتدت بجسدها عبر النافذة نحو الشقة الصاخبة، «كم هو بعيد هذا الفراغ الذي يفصلني عنهم»..

الليل يوشك أن ينتصف.. «لو أرخيت أصابعي قليلا عن خشب النافذة لتلقفتني سقوف السيارات دون أن أصاب بأذى.. آه.. لو كان الظلام أقلّ حدة، لتمتعت برؤية البحر.. منذ صغري وأنا أحبّ الغوص في أعماق البحر.. أحلى الأيام تلك التي أكون مستقرة فيها عند قعر البحر، أنبش قاعه علّني أقدر على حفر قبر صغير يكفي لاحتضان هذا الجسد الذي يزداد غربة عني يوماً بعد يوم.. حفرتُ كثيراً حتى تكسّرت أظافري».. سلطت نظراتها فوق كفيها المستريحين على ساقها الممدودة قرب فنجان القهوة الصابر، المنتظر.. أظافرها متقشفة..

ابتلع البحر جمال أصابعها وطراوة كفيها.. القبر المبلول ما زال غير مكتمل.. «لو كان جسدي أقل امتلاء لنمت في قبري منذ اليوم ولبدأت بمراقبة أسماك البحر المتوحشة»..

– نرجس.. انه نرجس، اشترِ لي باقة الورد هذه..

توقفت سريعا ودون أن يتكلم، أومأ للصغير الذي هرول بدوره نحوهم وباقة النرجس تحتضّ فوق صدره لاهثة..

– بكم هذه الباقة يا صغير؟
– خمسمائة مليم.
– هاتها.. خذ.. شكراً..

التفت نحوها مرتاحاً.. تلقفت الورد منه واحتضنته ملهوفة.. أغمضت عينيها قليلا..

– كنتُ أحبه دائماً..
– ليتكِ تحبينني دائماً..

تفرست بوجهه.. كان اسمر وسيماً، عيناه غائرتان قليلا.. مدت أصابعها نحو خديه العريضين.. مسّدت على وجهه بحب دون أن يقول شيئاً، لكنها اقتربت منه أكثر، كانت ترتاح حين تحتمي بقامته الطويلة وهما يسيران.. ظلا يتمشيان قرب البحر.. كان يوم أحد ربيعياً..

– الحزن في عينيك.. لم أر مثل عينيك.. انهما مستودع للأحزان.. نحن نحيا الربيع.. لا أثر له في عينيك.. أجمل بحر يرتمي بين قدميك.. اقتربا من البحر حتى أن المياه بدأت تغمر أرجلهما...

«لا يدري أنني أقصد هنا المكان دائماً.. لا يعرف ان لي فيه قبرا حفرته بأظافر كفيّ.. لم يكن قد رأى شط العرب حين ارتدى قميصاً كاكياً ووضع فرق رأسه خوذة جندي..

- آه.. انظر كم هو ساحرٌ منظرها.. انظر!

التفتا نحو الرمال.. أجساد عارية ممددة تحت الشمس..

- انظر الصغير يتمدد عارياً لصق أمه تماماً.. ما أجملها.. ما أروع التصاقه بأمه...

- ماما.. ماما (الصغير يصرخ دون دموع).

مديرة المدرسة تحتفظ بصلابتها وهدوئها.. بعض من رجال الدفاع المدني يتفحصون الأضرار.

- ابني.. أرجوكِ.. أين ابني؟.. هل أصيب أحد؟..

- لا تخافي.. اهدئي، ابنك بخير.. أصيب طفلان وإحدى المعلمات.

- ولكن.. (بدأت تنتحب).

- اهدئي يا عزيزتي، اصاباتهم بسيطة.. تعرفين أول إطلاقة معادية تكون مفاجئة ولا يمكننا تجنب أضرارها..

في الداخل تسمع لغطاً وضجيجاً طفولياً عذباً، هرعت نحو الساحة.

- ابني.. أين أنتَ؟.

رجال الدفاع المدني يفحصون جانباً من الأضرار في الجدار الذي اخترقته القذيفة.

- ابني!.

وجهه أبيض مدوّر وخصلة شقراء تتدلى فوق عينيه الحلوتين الواسعتين..

رفع بصره نحوها، يلتف حوله عشرات الأطفال الصاخبين.. «كأن العدوّ لم يقصفهم لتوّه» كانوا يبحثون عن شيء ما، يتزاحمون..

- ماما.. انظري.. «هرع إليها» خدوده وردية، كان يحمل قطعة صغيرة حديدية غير مشذّبة..

نظرت الى عينيه وهما تلتمعان.. لا أثر للخوف.. نظرت الى قطعة الحديد الصغيرة، الثقيلة وهو يرميها وسط كفها.. سألته دون وعي..

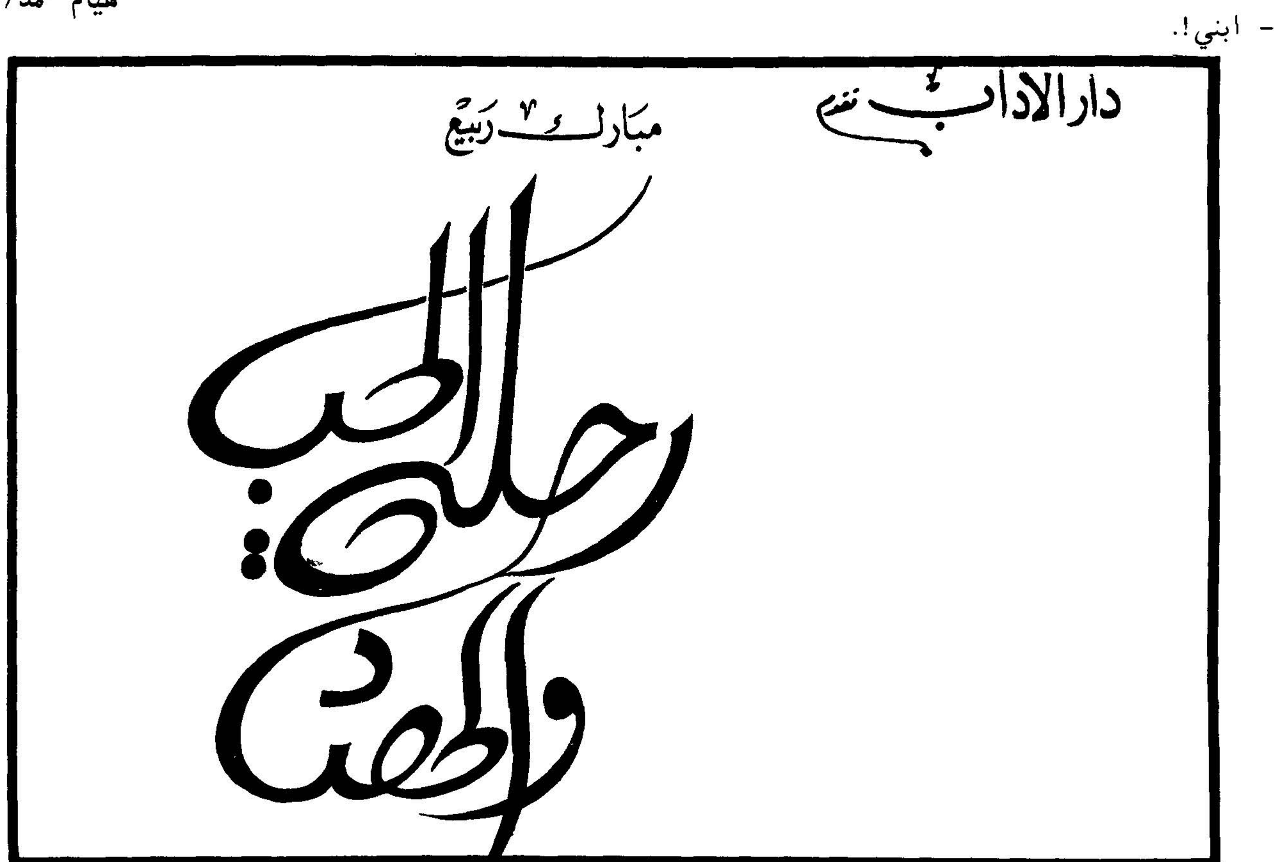
- ما هذه؟

- إنها شظية يا ماما.. أنا وأصدقائي جمعنا كل الشظايا التي تساقطت في مدرستنا وتقاسمناها..

ابتعد عنها.

ظلت مسمّرة، شاخصة نحوهم.. انها مدينتي.. وهم.. هم ربيعها..

هيام محمد/العراق



أربـع غـرَف

رياض الصالح حسين

١ - غرفة الشاعر

يفتح بابَ الكلماتِ ويدخلُ بخطىً خائفةٍ
في أنحاءِ الغرفةِ
كلمات تتمدد فوق الكرسيّ
وأخرى تتعلق بالمشجب
سنبلة تهرب من بين أصابعه
وطيور تقتحم الشفتين
يرى عشباً ينبت في المكتبة المهملةِ
ونبعاً ينبثق من الحائطِ
بعد قليل سوف يداهمه الليل بأقمار
تداهمه أشجاب الغابة
ورمال الشاطىء
وحصى الأنهار
وآبار فارغة
يملؤها بحروف سوداء
ماذا يأخذ من جثث الأيام
وماذا يترك
غير قصائد ذابلة
وغبار الكلمات؟
وبعد قليل
سوف يداهمه الشرطيّ
ليسأله عن جمل غامضة
ويحذره من استعمال «القبلة» و«القنبلة»
ويمضي..
هو ذا الشاعر
يفتح نافذة القلبْ
يغلق عينيه
ويحلم بقصيدة حبْ

٢ - غرفة المحارب

يتوسد خندقه الرمليّ وحيداً
ويداه تحيطان برشاشٍ مملوء بالموت
وسيأتي الزوّار مساءً
زائرة تحمل للأرض قنابل ضوئيةٍ
أخرى ستمشط بالنار سهولاً تمتدُّ
سيأتي الأعداء مساءً
كقطيع ذئابٍ كاسرةٍ
يلتهمون بيوتَ الطين
وأشجار التفاح
وكرّاسات الأطفال
ورأسَ الجنديّ
الجندي يرتب غرفته الرملية
الماء هنا
والطلقات هناك
وها هي صورة نرجسة تبتسم لجندي
يحمل رشاشاً وخضاراً
الزوار يجيئون
فأهلاً
يطلق طلقته الأولى
سيظل يقاتل حتى آخر حبّة رمل من

٣ - غرفة السائح

العالم غرفة هذا السائح
إذ يمضي في ردهات العالمِ
يجمع أحجاراً من مدنٍ بائدة
ونقوداً لشعوب أهلكها الزلزالُ
ويجمع صوراً لجوامع
ومتاحف
وتماثيل مرعبة
يمشي في أرصفة الدنيا
فيرى سفاحاً فيصوّره
وبائع ليمونٍ فيصوره
وراقصة يسألها:
ماذا تعني (Merci) بالعربيةِ
ولماذا لا يزرع هذا الشعب
السائحُ يفهمُ أو لا يفهمُ
يعلمُ أو لا يعلُم
سيظل يسير وينظر ويصوّر
فالعالم غرفة هذا السائح
والنافذة الكاميرا.

٤ - غرفة مهدي محمد علي

هي ذي غرفته تنهض من بين الانقاض
مسيجةً بدمٍ وعبيرٍ
ندخلها في الليل كقديسين جميلين
ويدخلها الشيوعيون، وعباد الشمس،
وأخبار المدن المشتعلةْ
هي ذي غرفته
أبعد من وطنٍ
أقرب من رمشِ العين إلى العين
ويا مهدي
أرنا كفيك
ألم تنمُ الأعشاب عليك
ألم تورق أغصان القلب
وماذا يحدث وتراب البصرة لنبات البصرة
هي ذي غرفته
أجمل من قبر
وأعلى من شجرة نخل
وصاحبها
طير في قفصٍ
يفرك عينيه، يبعثر أوراقاً ورسائل
يكتشف امرأة في فنجان القهوة
ذات مساء
سوف تدق الباب نباتات الزينةِ
تأتي الازهار، وأشجار الصفصاف
وأعشاب الغابة، وثمار اليقطين
وتحتل الغرفة

(*) قصائد لم تنشر للشاعر الراحل رياض الصالح حسين
تصدر قريباً في ديوان عن وزارة الثقافة في دمشق

مناقشات

حول مشروع د. حنفي للتجديد

محمد كامل الخطيب

في مشروع الدكتور حسن حنفي «التراث والتجديد» يتداخل المشروع السياسي مع المشروع المعرفي تداخلا يشير الى مأزق، ويكشف عن منهج قديم يستعاد تحت وهم التجديد او محاولته، فالمشروع السياسي لدى د. حنفي يطمح الى النفاذ الى معتقدات الجماهير، وكشف اصول هذه المعتقدات، فى سبيل اعادة هذه الجماهير الى جوهر معتقداتها، هذا الجوهر الذي علاه الصدأ وغبار القرون، وتلك هي سبيل الدكتور حنفي لتغيير الواقع والمجتمع، تلك هي الطريق التي يراها صاحب المشروع لتجاوز مشكلات التخلف، ومن هنا فالمشروع المعرفي يريد أن ينظّر ويمنطق، بل وان يتعقل ويعي هذا المشروع السياس، ان يعطيه مشروعيته ومنطقه الداخلي، لكن المشروع المعرفي، يفقد وهو يبني نفسه، اى اثناء التنظير، مصداقيته العلمية، يفقد معرفيته، ويتخلى عنها لصالح المشروع السياسي الذي يعود ويقع اسير تناقضات المشروع المعرفي كما سنحاول ان نبين:

من المعروف ان المشروع المعرفي، اى مشروع، وبما هو مشروع معرفي، يريد الحقيقة بمعنى العلم، بينما المشروع السياسي، وبما هو مشروع سياسي، يتعامل مع الوقائع والاحداث والتوازنات ونسبة القوى، يتعامل مع الراهن، وفي محاولة الدكتور حنفي، يكتسب المشروع السياسي مشروعيته وتسويغه، بل ونقطة ارتكازه وانطلاقه من بؤس الراهن الذي نعيش، اما المشروع المعرفي فيكشف في «التراث والتجديد» وجها آخر قد يكون صورة لمأساة التخلف التي نعاني، والتي يحاول المشروع السياسي تجاوزها.

عند الدكتور حنفي يتجابه هذان المشروعان وهما يحاولان الاتحاد والتضافر، وفي محاولتها الاتحاد، وفي تنافرهما الواقعي، يشخصان واقعا ويكشفان فكرا، بل وازمة فكر يحاول ان يصارع الراهن بسلاح الماضي، فيقع صريعا، يقع صريع تناقضات المشروع الداخلية، وعدم اتساقه المعرفي والنظري.

يهدف مشروع الدكتور حسن حنفي الى ((اعادة بناء علم أصول الدين التقليدي كايديولوجية ثورية للشعوب الاسلامية تمدها بأسسها النظرية وتعطيها موجهات السلوك)) ص/٧/ المقدمة..

هذا هو المشروع المعرفي، اما غايته فهي ان يكون نظرية للعمل، وموجها للسلوك في سبيل اعادة بناء الانسان وعلاقته بالارض مما يكفل ازالة العثرة التى تتحطم عليها جهود البلدان النامية فى التطور والتنمية، ذلك ان ((الثورة الصناعية والزراعية في البلاد النامية لا تتم الا بعد القيام بثورة انسانية سابقة عليها وشرط لها)) ص/ ١١/.

وفي سبيل بناء هذا المشروع، وعلى طريق تحقيقه، يريد الدكتور حنفي تجديد التراث، بالعودة الى المنابع الاساسية للتراث، الى جوهره، وجوهر التراث فيما يرى الدكتور حنفي هو الوحي معرفيا، ودين الجماهير او شعورها عمليا، وخلال هذه العودة او معها يريد المؤلف ان يعطي تفسيرات جديدة للتراث والوحي والدين عن طريق «الفهم بالحدس المباشر للنصوص المحكمة» ص/١٢٧/ او قل يريد ان يجلو عن هذه الموضوعات غبار السنين الذى تراكم عليها سواء بفعل القرون او بتأثير الحضارات الاخرى، راسما سبل تحقيق ذلك، عبر طرق التجديد التى يقترحها ومحققاً او متابعا تحقيق مهمة الفقهاء التاريخية «التي قام بها هؤلاء خير قيام» وهذه المهمة هي ((انهم في كل عصر نفضوا عن النص ما علق به من شوائب حضارية صورية او مادية، بيئية او مزاجية، ورجعوا الى النص الخام يحرصون على معناه بكل ما فيه من تصوير وتخييل فالنص ذاته، ضمن من كل عمل حضاري عليه» ص/ ١٢١/.

هذه المهمة الفقهية المعاصرة، وذات البعد السياسي والمعرفي، اى نفض الشوائب الحضارية عن النص / - التراث - الوحى / هي ما يندب الدكتور حنفي نفسه لها، وهي المدخل الى مناقشة المشروع، بل هي اساس تناقضات المشروع الداخلية، فصاحب المشروع يتعامل مع التراث كمعطى ثابت، اساسه وجوهره الوحي الذى يضعه المؤلف خارج نطاق النقاش، وبهذا فالدكتور يصادر على المطلوب منذ البداية، وليس من المجدي مناقشة هذه النقطة، لان الدكتور حنفي يرفض مناقشتها، لكن اذا كان الدكتور يرفض مناقشة الوحي ومصدره، ويعتبر ذلك حواراً بين الصم، فللقارىء الحق ان يرفض هذا المنطلق بالقوة نفسها التي يتمسك بها الدكتور حنفي، هذا اذا كنا نضع في اعتبارنا ضرورة علمية المشروع المعرفي وليس «ضرورات» المشروع السياسي.

بعد التأسيس بالوحى يتقدم الدكتور حسن حنفي ليهاجم التاريخ ضمنياً فالتاريخ لا يفعل شيئا سوى مراكمة الغبار على هذا الجوهر الخالد - الوحى -. واذا كانت الحقيقة المطلقة تكشف عن نفسها لدى هيجل عبر احداث التاريخ ووقائعه فان هذه الاحداث والوقائع التارخية لا تفعل شيئا لدى الدكتور حنفي سوى الابتعاد عن الجوهر الصحيح، عن الوحي، لا تفعل شيئا سوى ردم الوحي بالغبار، وفي سبيل اعطاء الوحي ديناميكية يفتقدها في مفهومه ومنطوقه، كوحي، اى كمعطى ذى مصدر قبلي، سرمدي، فان الدكتور حسن حنفي يلجأ الى «اسباب النزول» للتذكير بأن الوحي أتى موافقا لحاجات الجماعة وضرورات الواقع، لا بل ان الوحى كثيراً ما كان ينزل مؤيداً للوقائع التى حدثت كما يذكر الدكتور حنفي، وهنا يتساءل القارىء:

كيف يستطيع منطق الثبات والاطلاق - الوحي - ان يتناسب مع منطق التغيير والحركة - اسباب النزول، او واذا كان الوحي قد نزل كاستجابة يومية للاحداث والوقائع فما الذى يعطيه صفة الديمومة والصحة المطلقة والمرجعية؟! ما الذى يجعله حكما ومرجعا لكل الوقائع التي تأتي طالما كان نتجة واقعة محدة ومشروطة بظروفها؟ ثم اذا كان الوحي عاماً وانسانياً وكامناً في أساس كل الحضارات، كما يرى الدكتور حنفي، فلماذا الاقتصار على الوحي الاسلامي في دعوة العودة، لماذا الانطلاق من اللحظة الاسلامية تحديداً اذا كان للوحي مثل هذا الاطلاق، مثل هذه الديمومة مثل هذه العالمية؟!

مــــع الوحي يطرح الـــــدكتور حسن حنفي «الشعور» باعتباره نقطة البدء اليقينية التي ليس قبلها شيء، وكل شيء بعدها يكون من خلالها.

((والشعور ايضا جزء من بيئتنا الثقافية المعاصرة التي انطبعت بطابع الثقافات المعاصرة واصبح موضوعا شائعا. لقد استطاعت الحضارة الاوربية بعد نضال دام اكثر من أربعة قرون إثبات الإنسان والشعور الإنساني كنقطة بدء يقينية ليس قبلها شيء، وكل شيء بعدها يكون من خلالها. وهذا هو معنى الكوجيتو الديكارتي واستمرار النضال باسم الشعور حتى تأكد مرة ثانية في القصدية عند هوسرل. وبعد عصر الترجمة الثاني الذي بدأ لدينا منذ قرنين اصبحت لغة الشعور متداولة وصار بعد الشعور شائعا. فالشعور وارد من التراث والتجديد سواء بسواء. لغة الشعور لغة شائعة ومعروفة وموجودة في المخزون النفسي عند المثقفين المعاصرين... الخ) ص/١١٦/.

اذن الوحي والشعور هما الاساس، وباستنتاج بسيط يمكننا الوصول الى نوع من الحلولية الصوفية لدى الدكتور حنفي، فالوحي يصبح حالاً في البشر، ويتمظهر كشعور، واذا لم يكن الأمر كذلك حدث تناقض او خلاف بين الشعور والوحي، وهذا ما لا يرتضيه الدكتور حنفي حتماً، لا بل انه يشير في موضع آخر الى ان الوحي عامّ في ((كل الحضارات)) تماماً كالشعور العام المشترك بين البشر.

«والعمليات العقلية التي حددت طبيعة الظواهر الفكرية هي وراء بناء العلوم، وهي عمليات عقلية واحدة تنشأ في كـل حضـارة تبـدأ من معطـى مركزى واحـد هو الوحي وبمعرفتها يمكن اعادتها من جديد ابتداء من العصر الحاضر)). ص/ ١٢٧/.

هنا يعم الدكتور مشروعه، مثلما يعم الوحي والشعور ويسحبها على كل الحضارات، ولا ندري إذا كان الدكتور جادا في تقريره ان العمليات العقلية في كل حضارة تنشأ من الوحي، فالانطلاق من الوحي قد يصح على الاديان الثلاثة لا على الحضارات، واذا لم يكن ذلك، فأيّ وحي تنطلق منه الحضارة الصينية او الإغريقية، او حضارة القرن العشرين؟ اننا نتساءل هذا السؤال على الرغم من ان الدكتور يحاول ان يفرق بين الوحي والدين، لكن تلك محاولة متكلفة، وسياسة، بمعنى غير معرفية، غير علمية، في نظرنا على الاقل. بعد ذلك نتساءل: كيف يمكن تخصيص وحي وشعور حضارة معينة والتكلم عن العودة الى تراثها تحديدا وإنكار الحضارات الاخرى وتراثها طالما كلها من مصدر واحد هو الوحي بإطلاقه، لماذا الاقتصار على الوحي الاسلامي واعتباره بديلاً

للوحي المطلق الى درجة تقرير أن « الحضارة الاسلامية قادرة على تمثل ثقافات الشعوب المجاورة في قالبها لانه القالب الأوسع شمولا والاكثر عقلانية. » ص/٨١/.

لماذا الهجوم على الحضارة الأوروبية اذا كان الوحي واحداً واذا كان ((الذهن الانساني واحد والحقائق واحدة)) ص٨١/ وما معنى معزوفة صراع الشرق والغرب - حضاريا - في هذه الحالة؟ تلك تساؤلات عن تناقضات في صميم المشروع، وربما تكون الاجابة عليها كامنة في بنية مشروع الدكتور حنفي، اى في تداخل المشروع السياسي بما يتطلبه من ايديولوجية تسويغية، مع المشروع المعرفي بما يتطلبه من علم، فهذا التداخل، وهذه المحاولة للجمع والتأليف هي السبب في هذا التناقض الظاهر، ذلك ان مشروع الدكتور حنفي ينطلق سياسيا من حقيقة وقوع المجتمعات المختلفة تحت هيمنة الرأسمالية (الغرب) مما ادى الى نشوء وسيطرة ثقافية ثقافة كولونيالية تائهة تعبر عن الاوضاع التاريخية لهذه المجتمعات، تعكس ماضيها من جهة وحاضرها المستلب من جهة اخرى، وما من مشروع سياسي لتغيير واقع واوضاع هذه المجتمعات الا وينطلق من هذه الواقعة - الحقيقة لكن تحليل هذا شيء والحديث المكرور عن ((صراع الغرب والشرق)) شيء آخر، بل انه ليختلف تماما عن اقامة مجابهة بين الشرق - والوحي - وبين الغرب - الرأسمالية - العلم - الاشتراكية - الماضي، الحاضر... الى آخر هذه الثنائيات التي يتهم الدكتور حنفي الرأسمالية (اوروبا) بابتداعها في حين انها في اساس كل مفهوم ديني (الله - الشيطان - الجنة - النار - المؤمن - الكافر - الطاهر - النجس - الحلال - الحرام... الخ) بل ان التفريق بين الشرق والغرب بحد ذاته هو مفهوم ثنائي.

وهكذا فالمشروع المعرفي - النظري - للدكتور حنفي ينكمش حتى يصبح خادما للمشروع السياسي ومسوغا له بدل ان يكون منطقا داخليا، ومنهجا للبحث والمعرفة، وسبيلا للوصول الى الحقيقة الى العلم، وهكذا نخسر المشروعين معا بخسارتنا لمشروع التجديد اجمالا.

ان هذا التدخل والخلط بين المشروعين، بين مستويي التحليل السياسي والمعرفي، قاد الدكتور الى تناقضات بل ومغالطات اخرى نعرض اهمها، وهو ما تجلى في اختلاط مستوى التحليل الفلسفي بمستوى التحليل اللغوى، وفي استعمال المصطلحات بأكثر من معنى، فمثلا يقول الدكتور « المثالية بطبيعتها دعوة الى الثورة، للتغيير، خاصة اذا كانت تيارا للشباب. فقد فهمت المثالية خطأ عن قصد، وذلك باتهامها بأنها انعزال عن الواقع، وقضاء عليه وتحويله الى فكر في مقابل الواقعية الملتزمة بالواقع، والبادئة منه، والتي تعيش عليه، في حين ان العكس هو الصحيح، فالمثالية حركة رفض للواقع، ومناداة بواقع افضل، وثورة على الواقع القائم وتطلع نحو المستقبل، في حين ان الواقعية تسليم بالامر الواقع، وابقاء على الأوضاع القائمة، وفهم لما هو موجود دون وضع احتمالات اخرى لما يمكن ان يكون موجودا. » ص/ ٤٧/.

ليس لمثلى ان يشرح لدكتور في الفلسفة الاختلاف بين المثالية كمصطلح يدل على مدرسة فلسفية وفكرية معينة، أياً كان الموقف منها، وبين المعنى اللغوي او الشعبي الشائع للكلمة، فالدكتور يعرف تماما الاختلاف، ولننتقل الى مثال آخر يستخدم فيه الدكتور حنفي « الشعور » كاصطلاح يعنى به المصدر الاول والمباشر للمعرفة.

« والشعور هو وصف حقيقي للمعرفة وللوجود إجابة على سؤالي: كيف يحصل الانسان على معرفة، وكيف يعيش الوجود، لا شيء في العالم الخارجي يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور » ص/ ١١٥/ هنا يستخدم الدكتور الشعور بمعنى الاحساس المادي.

ثم يعود الدكتور ويستخدم الشعور بمعنى آخر يقول: « والشعور مطلب من مطالب العصر، وكثيراً ما نجد في ادبنا المعاصر دعوة الى الاحساس بما يدور حولنا، ونداء لليقظة الداخلية وخطابا موجها مباشرة الى شعورنا ((لاحظ الشعور موجه الى الشعور - والشعور مطلب وليس حقيقة واقعة، ولنتابع)) يقظة الشعور، وهو هدف المصلح وغاية المجدد، أمل المفكر، وبغية الثائر، وهوان يعي الانسان موقفه في الحياة حتى يشعر بذاته وبما حوله وبأبنية الواقع التي هو غارق فيها، ومدى بعدها عن الابنية المثالية في الوحي، وعندما نعاني ازماتنا وهزائمنا وانتصاراتنا فاننا نعانيها بالشعور » ١١٥/ - ١١٦/.

واضح تلاعب الدكتور بمصطلح « الشعور » والانزياح به من المستوى الفلسفي المعرفي - مصدر المعرفة - الى المستوى النفسي والادبي، ثم استخدامه خطابيا انشائيا، لا علميا، فالشعور كمصدر للمعرفة، هو غير « الشعور » بمعنى الاهتمام بالواقع، أو الاحساس به، ومن الطريف ان الدكتور اذ يستخدم المعانى الشائعة رديفا او بديلا او عكسا للمصطلح المضبوط يتساءل مستنكرا: فمنذ متى كانت المعاني الشائعة اساسا للمعاني المضبوطة، وبحكم العرف استعمال اللغة؟ « ص/٥٣/ وعلى كل فاننا لا نريد الخوض هنا في موضوع اللغة، ونظرة الدكتور لها، فذلك موضوع آخر، وان كان احد مظاهر نظرة الدكتور حنفي ومفهوماته فان يخرج عن

جوهر مناقشتنا وهدفها. اشكالية اخرى يثيرها الدكتور حسن حنفي تتعلق بمفهومه عن الوحي والمحافظة على الاصول او العودة اليها، ورفض التأثيرات الخارجية، وتجديد التراث من داخله والدكتور في هذه النقطة متفق مع ادونيس وربما الدكتور طيب تيزيني، وهنا يتساءل القارىء: كيف يمكن تجديد التراث من داخله، اليس هذا تكراراً للتراث لا تجديداً له وكيف يريدنا الدكتور حنفي ان نعتقد ان بالامكان تجديد التراث من داخله وهو يقول «والتجديد هو اعادة قراءة التراث بمنظور العصر» ص/١١٢/ ما هو منظور العصر ان لم يكن منظورا من خارج التراث، زمنيا على الاقل، كيف يريد لنا الدكتور أن نصدق انه يجدد التراث من داخله وعدته وادواته في هذا التجديد مفهومات مثل: التحليل - التركيب - الطبقات، الحزب السياسي، البروليتاريا. أليست هذه مفهومات من خارج التراث؟ بل ان الدكتور يصرح ((..... اعادة بناء للتراث من داخله بما اتيح للباحث من وسائل عصرية)) ص٥١/ ما هذه الوسائل العصرية؟!اليست الوسائل العصرية غربية؟! بل ان الامر ليبلغ بالدكتور الذى يريد تجديد التراث من داخله ان يظبط يضبط معنى مصطلح يورده عن طريق كلمة من خارج التراث ((وظهور الانسان العامل)).

يريد الدكتور حسن حنفي ان يجلو عن الوحي غبار التاريخ، اي ان يعيدنا الى الوحي، الى النبع، وهنا نتساءل عن مضمون هذه الرؤية التي ترى في التاريخ والتأثير الخارجي فسادا للوحي وللجوهر، افسادا للمصدر اليست هي النظرية الغيبية، التقليدية التي تبحث عن المثل الاعلى في الماضي لا في المستقبل، متناسية تاريخ مفهوم التقدم؟! ابمثل هذه الرؤية الفلسفية التي تلجأ للماضي يريد الدكتور حسن حنفي انشاء ايديولوجية للجماهير الشعبية، وتكون حزب طليعي يقضي على التخلف، ويحرر الارض؟ وهل تستطيع هذه الرؤية حقا حل مشكلاتنا المعرفية والسياسية والاجتماعية، مشكلات تخلفنا عن طريق العودة الى الماضي؟!، أليست مشكلاتنا نتيجة واقع جديد لا علاقة له بالماضي وحلوله؟ أصحيح ان التاريخ هو فساد واننا كلما سرنا الى الامام مبتعدين عن الوحي، تلوثنا، وفسدنا ولهذا لا حل الا بالعودة الى الوراء، والانسلال من التاريخ ((رحم الله الامام السخاوي «حين اعلن»: ((التوبيخ لمن ذم التاريخ)).

اخيرا ما الذي يؤلف بين هذه التناقضات وينظمها، هي واخرى غيرها كثيرة آثرنا عدم الدخول في تفاصيلها؟! الحقيقة ان ما يبدو تناقضا إن هو الا مضمون خفي لمنطق مضمر، متناقض في ذاته، يحاول عبثا استعادة تلك المحاولة الشهيرة، وربما المخفقة والتي وقعت الفلسفة الاسلامية ضحيتها، الا هي «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال» والدكتور حسن حنفي، حيث يريد تجديد التراث لا يفعل غير اعادة احياء هذه المشكلة عبر تعبيرات معاصرة، مستبدلا المشروع السياسي بالحكمة او العقل، والمشروع المعرفي بالشريعة او الوحي، لكنه في استعادته على ضوء مشكلات الراهن، وتناقض المشروع وعبثيته، انما يكتب لنا، ولنكن شجعانا في مواجهة هذه الحقيقة «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من انفصال».

محمد كامل الخطيب

المناضل

محمد علي الرباوي

قالوا عَنْهُ مُناضِلْ ،
يَحْمِلُ أتعابَ الشعْبِ ٱلْمُتَوَتِّرِ في صَدْرِهْ
يَحْلُمُ بِالْفَجْرِ يَرُشُّ غَلائِلَهُ بَيْنَ ضلوعِ
حَبيبَتِهِ السَّمْراءْ .

* * *

هٰذا الرَّجُلُ الثَّائِرُ ،
لَمْ أَكُ أَعْرِفُهُ عُضْواً عُضْواً ،
لكني ، بِالأمْسِ قَرَأْتُ كثيراً عَنْهُ
سَمِعْتُ كثيراً عَنْهُ
لهذا اليومَ أُفَتِّشُ عَنْهُ
لِأُذظراً فِي ٱللَّيْلِ كِتابَهْ ،
عَلِّي أَلْقىٰ مِصْباحاً يَدَوِيّاً مُنْدَسّاً بَيْنَ سُطورِهْ

* * *

قالوا عَنْهُ مُناضِلْ ،
هَا إنِّي سَفَرٌ أبحثُ
في كلِّ مَحَطّاتِ الوَطَنِ الظهارِبِ عَنْ ذاتِهْ .

* * *

مَرَّتْ خَيْلي بِبُيُوتِ ٱلْفُقَراءِ
طَرَقْتُ مَساءً كُلَّ الأَبْوابِ ، وَلَكِنْ
كَانَ فُؤَادي يَسْمَعُ صَوْتاً يَتَكَرَّرُ بِاسْتِمْرارٍ
وَيَقولُ بِنَبْرَتِهِ المَخْنوقَةِ :
« صاحِبُكَ الثّائِرُ ،
فِي غَبَشِ الصُّبْحِ ٱسْتَوْرَدَ أَجْنِحَةً
جَعَلَتْهُ يَمْخُرُ أَمْوَاجَ المجهولِ »
فَأَرْسَلْتُ عُيوني داخِلَ كُلِّ سُجونِ الوَطَنِ النّافِعِ
أَبْحَثُ عَنْهُ وَلٰكِنْ
كُلُّ سُجونِ الوَطَنِ المُحْتَلِّ تُرَدِّدُ :
« صَاحِبُكَ العَاشِقُ
قَدْ خَرَجَ اليَوْمَ مِنَ ٱلْمَعْلومِ إلى ٱلْمَجْهول »

* * *

قالوا عَنْهُ مُناضِل ،
وأنَا
مَا زِلْتُ أُفَتِّشُ عَنْهُ لِأَقْرَأَ فِي ٱللَّيْلِ كِتَابَهْ .

* * *

فِي مَطْلَعِ هذا اللَّيْلِ ٱبْتَلَعَتْني المَقْهى ،
أَخَذَتْني بَيْنَ كَراسيها عُصْفوراً يَبْحَثُ عَنْ سِكينٍ
كانَتْ عيني
تَتَصَفَّحُ كلَّ وُجُوهِ ٱلزُّبَناءْ ،
فَإذا الرَّجُلُ الثّائِرُ يَخْرُجُ
مِنْ دائِرَةِ المَجْهولِ إِلى دَائِرَةِ ٱلْمَعْلومِ الواسِعِ ،
مَقْعَدُهُ يَتَوَسَّطُ رُوّادَ المَقْهى . . .
لَمْ يَكُ يَقْرَأُ كُتُبَ الثَوْرَةِ وَالعِشْقِ عَلَيْهِمْ ،
لَمْ يَكُ يُعْطِيهِمْ دَرْساً
فِي حَمْلِ السَّيْفِ وَحَمْلِ الرَّشّاشِ وَحَمْلِ المدْفَعْ ،
كَانَ يُنادِمُ قِنِّينَةَ خَمْرٍ مَعَ بَعْضِ الزُّبَناءِ ، لهذا
جَحَظَتْ عَيْناي ، تَحَوَّلَتا نَصْلَيْنِ انْغَرَسا فِي صَدْرِهْ .

قصة قصيرة

البَحث عَن مكَان للجُثّة

حلمي بلعاوي

أعاد سمّاعة الهاتف مكانها، ثم استدار قليلا، وزفر ملء فمه، وبقيت عيناه ساهمتين، وغارقتين في الصمت الذي لف المكان، حتى انه لم يتمكن من الحديث عندما سألته زوجته من مات؟.. فانسحبت من جواره حين لم تجد جواباً، مشيرة في تلك اللحظة إلى أطفالها ان يلحقوا بها، وكأنها أرادت ان يعيش حزنة للحظه، الى أن يهدأ قليلا فتعود إليه.. وفيما بعد أخذ يخطو خطوات قصيرة وجنائزية، وهو يجتر المكالمة..

- سالم عوض مات.

- مات؟.. متى؟.. وكيف؟

- لا أعلم بالضبط، واخبروني ان ذلك حدث أمس، ولكني اعتقد أن الوفاة حدثت منذ ثلاثة أيام، وعلمت ذلك بطريق الصدفة، فذهبت الى مكان الجثة، لقد صرخت قهراً، وبكيت لحظات على سالم ومن القهر أيضاً.

- من الأفضل أن توضع الجثة في ثلاجة المستشفى حتى نتدبر الامر.

- حاولت ذلك سلفاً ولكن الموافقة تحتاج الى اتصالاتك..

- ولماذا؟

- هكذا قالوا، أخبروني من جهة انه لا يوّجد اتساع، ومن جهة أخرى ان القوانين لا تسمح.

وانقطع عن اجترار ما تبقى من المكالمة، والتمع في عينه بريق راعب، وأخذ يدير قرص الهاتف، ويشيع خبر وفاة سالم عوض، حتى اطمأن الى أن الجثة وضعت في ثلاجة المستشفى، وان كل رفاقه قد أحاطوا بها فترة قصيرة، فاستراحت خواطره، وغاص مرة أخرى يعاود اجترار المكالمة الهاتفية، فيقوى على الصمت وهو يتذكر كيف رجا رفيقه ان يسيطر على الحزن، وعلى القهر، .. لكنه في الحقيقة كان يهز رأسه غير مقتنع وليس في مقدوره ان يحول دون هذه الأحزان التي امتدت منذ سنوات عديدة، وربطت الذاكرة بين ثلاجة المستشفى التي تضم جثة سالم عوض وبين قريته البعيدة جداً، والتي كان يتمنى ان يعود اليها،.. يدور في حواكيرها، حيث يتميز طعم ثمارها عن كل الثمار التي لم تعجبه منذ أن غادرها، ويتجول في أزقتها التي تخترق تلك البيوت المتساندة كتفاً الى كتف، ويتزوج عروس أحلامه، يمتطي أحد خيول قريته التي تساهم في حراثة الأرض، يوزع فرحه على وجوه النسوة والرجال، وهم يزفونه، ويرقصون له، وتتفنن تلك المرأة التي عرفتها اعراس القرية كلها.. ، أم سعد، التي كان يحكي عنها دائماً، عن وفائها، وطيبة قلبها، وزغاريدها التي تلعلع في سماء القرية، ومهارتها في طبيخ الأعراس، وحب الناس لها،.. وبعد ذلك كله يتمنى أن يموت في قريته، يسير خلف جنازته الجميع، ويدفنونه في المقبرة التي تقع على إحدى روابي القرية، تكسوها اشجار شامخة معمرة، وارفة الظلال ودائمة الخضرة.

لقد سمع منه ذلك الكثير من المرات، وأخذ يتذكر حكاياته واحدة تلو الأخرى، يتخيله في تلك اللحظة الكئيبة قد قطع المسافات عبر أسلاك الهاتف واقفاً أمامه، بقوامه الطويل، وشعره الكث الذي اختلط بالشيب، وجبهته العريضة تظللها مأساة ملبدة، وصدره العريض، وابتسامته التي تقفز على شفتيه بمقدار ما يحتاجها للتعبير عن رأيه عند الحاجة إليها، ... وعادته المألوفة التي يتحدث عنها كل من يعرفه في المشي باستمرار، من البيت الى العمل ومن ثم في معظم أوقاته عبر الشوارع كأنه يفتش عن شيء مفقود، وحيداً في غالب الأحيان الى حد الإنزواء، ورغم ذلك يمتاز بتلك الوداعة، ولم يعرف عنه طيلة السنوات التي قضاها بأنه أساء الى أحد، وهو من ذلك الطراز الذي يذوب وهو يفتش عن الحياة، دؤوبا في عمله منذ أن تخرج من الجامعة والتحق استاذاً في إحدى المدارس الثانوية، يعشق طلابه اخلاصه وجديته، ويذكرون عنه ان لم يكن يحدثهم في أوقات فراغه الاّ عن أرضه التي احتلت، وعن قريته تلك التي وصف لهم كل معالمها، حتى أصبحت عشقهم مثلما هي بالنسبة له، حتى حكاية عزوبيته التي عرف الجميع سببها المقرون بالعودة الى

قريته، ويتخيله يرفض الثلاجة التي احتوت جثته، يسجد أمامها وقد تحولت الى هرم شاهق، ويحاول أن يتخلص من رعشة دبت في أوصاله، كل ذلك وأكثر، أخذ يتزاحم أمامه، ويتراكم، وتتلاحق الصور ما بين الثلاجة وسماعة الهاتف، والمكالمة التي يجترها فيلتصق بالجدار كأنه قطعة باردة مثله، يسترجع في غمرة الحزن سؤال رفيقة له عن المكان المناسب لنقل جثته إليه.. يهاجمه السؤال، يزداد حسرة، ويحس بالضعف الكامل أمام أمنيات سالم عوض، ويتذكر أمنيته الأفضل بالعودة الى قريته، ويهزأ من نفسه وهو يتساءل في داخله ان كان يكفي للروح ان تهيم حتى تصل الأرض التي ينتمي إليها هو أو سالم عوض، ويشرد بأفكاره حتى يكاد القيء يندلق من فمه، ويلعن هذه الفلسفة، ويدوي في أعماقه صوت يلعن مرة أخرى هذه الفلسفة التي لا تعني شيئاً بالنسبة للجثة التي احتوتها الثلاجة، وكلما يعلو الصوت تهزه رجفة يندمج معها ويبصر الكلمات أمامه واقفة مثل المسامير الحادة.. يقرأها واحدة بعد الأخرى سالم عوض ليس جثة، وروحه ترفض أن تهيم حتى تصل قريته بدون جسده الحي، بدون خطواته المتحركة، وصدره العريض، وكل ملامحه التي تنبض بالحياة، ويحكي عن كل الأشياء المختزنة في جوانحه، ولا يحمل على الأكتاف هكذا دفعة واحدة بعد مكالمة هاتفية، تعلن أنه مات... كيف؟.. لا أدري.. ومتى؟.. لا أدري تماما، وماذا بعد؟.. يحتاج الأمر الى موافقة لوضع الجثة في ثلاجة... وماذا أيضاً... سؤال عن المكان المناسب لنقل الجثة إليه؟.. ولا يستطيع ان يسترسل، بل يكاد يسقط تحت وطأة الصوت الذي يدوي في أعماقه، وصور الكلمات الشبيهة بالمسامير الحادة تلاحق نظراته، ينتفض بقوة وسط انهار العرق الذي أخذ يسقط من جبهته الى خده.. وذقنه حتى يسيل على عنقه المنفوخ.. الى أن داهمه هدوء، تنفس طويلا، واتسعت عيناه، بلا حدود، لامعتين، وكأنهما بريق وعد لجثة سالم عوض، يقترن بوفاء، وخواطر أخرى عديدة تموج في صدره،.. تدفعه ان يطمئن الى اليقظة التي تلازمه، تصل ما بين ذكريات الأمس البعيدة، وهذا الحنين المتواصل اليها، يزداد تدفقاً وهو يقاوم مرور الزمن، وتسمح له تلك اللحظة ان يتذكر سالم عوض في البيت الذي يعيش فيه، والبعيد جداً عن قريته،.. كان بيتاً متواضعاً جداً، ورغم

السنوات العشرين التي قضاها في جنباته، فإن كل الأشياء فيه توحي بأن صاحبه على وشك الرحيل، وليس هناك من شيء واحد يدل على الرغبة في الاستقرار، تغطي جدرانه

بداية من المدخل تلك الصور واللوحات لمدن وقرى أرضه المحتلة، عديدة ومتنوعة وقديمة جداً، وتوثق الناظر إليها، بحبال من الذكريات، وسرعان ما تغرقه في بحر من الأحلام والغضب في آن واحد، وتنقله من ثم الى مزيج من تساؤلات تكاد في نفس الوقت لا تفارق عينيه الغائرتين في وجه عريض ملبد بالكآبة، وأيضاً بالثقة التي توحي بها ابتسامات ساخرة تتعلق على شفتيه، وهو يؤشر على هذه اللوحة أو تلك، أو يسرد قصصاً عنها، أو تقع العين على عناوين الكتب المتناثرة ما أمكن في جوانب المكان، كلها تتعلق بالحالة التي يمثلها بداية من لحظة الرحيل، والى رفضه ورغبته في بلوغ العودة الى قريته،.. وعندما يصل الى بندقية صيد معلقة في إحدى الزوايا، يساهم في كثير من الانشراح في الحديث عن هوايته للصيد التي ورثها عن والده يتذكره تماما، كان يخرج الى الجبال المحيطة بقريته، تكسوها تلك الاحراش الكثيفة وعند عودته مثقلا بغنائمه من الصيد كان يعم الفرح بيته وبيوت الجيران،.. ولا ينسى أن يتوقف أمام مفتاح بني اللون، قديم الصنع، معلق على أحد الجدران، يشير اليه وهو يتمتم بأن لهذا المفتاح قصة طويلة، يختصر الحديث عنه بنبرة من الأسى بأنه مفتاح بيته في قريته البعيدة عنه الآن، وقد احتفظ به بعد أن ماتت والدته في ليلة باردة معتمة، ومن بعد هذا كله، سرعان ما يغرق في حديث متواصل، يكرر دون أن يحس بذلك، بل ان حرارة الكلمات، تحول الجلسة الى معركة تذيب الملل والحسرات، ويطفح وجهه بمزيد من القوة، تمحو لبعض الوقت ملامح الكآبة، التي لازمته طويلا، لكنها بقيت دون مشاعره، يعزي نفسه بها، ويوحي بأن الموت قد يقوى على جسده، ولكنه لن يستطيع ان ينال منها... وإذا ما فرغ من حديثه، ومن حركاته، تبقى تلك المشاعر رفيقة الخطوات التي تغادر بيته المتواضع، وهي نفسها الآن تحوم حول جسده في ثلاجة المستشفى، قوية كما كان يصفها دائماً، وتتحول الى صرخة عميقة تكاد تمزق أسلاك الهاتف، الذي نقل اليه خبر موته تدوي في أعماقه بلا انقطاع، ويشعر وهو واقف كالمصلوب، يتذكره ويتذكر كل أشيائه وأمنياته، بأن الصرخة تتجاوزه، فتملأ الأمكنة وتبعث فيه الرغبة ان يحيلها الى قبر يليق بالجثة،.. وفي الوقت نفسه كانت اصداء رخيمة تخترق حناياه باتجاه المدى الواسع، يتصوره مفروشاً بموكب يكاد يضيق به، تعلوه جثة سالم عوض ملفوفة بعلم بلاده، ويتصل آخر الموكب بمقبرة الشهداء، وهما تزوغان عن ثلاجة المستشفى، ويتجهان نحو موكب الجثة، وقد ارتسمت تلك الصورة امامه كبيرة جدا، تحيط بها مشاعره التي تأبى أن تموت، وتحوم بين أهله الذين لا يعرف مكانهم تماما، ولكنها تعانق خطواتهم باتجاه قريته، وتنبت على طول الطريق أفراحاً طالما كان يعشقها سالم عوض، يأنس بها وسط أكاليل من الزهور، تتغذى بكل المشاعر المتوهجة، فتبقى دائماً ندية، وجميلة مثل أعراس القرية.

تونس

قراءة في رواية "حكاية بحّار"

عاطف البطرس

- الواقع وإحباط الحلم.
- الزمن وعزيمة المواجهة.
- البحر والمرأة وجهان لحقيقة واحدة.
- الرياسة وسام وصليب.

ولج عالم حنا مينة مغرٍ وجذاب، لكنه محفوف بالمخاطر كأية مغامرةٍ يتاح للانسان أن يقوم بها، لأن الحديث عن البحر - الحياة - يبعث شيئاً من الرهبة، تماماً كما بحار قديم ابتعد عن البحر ثم عاد إليه مرة أخرى وقد حرقه شوق لمعانقة الولادة من جديد.

«حكاية بحار» رواية الكاتب الكبير حنا مينة والتي لم تكتمل بعد هي رؤية حياة أكثر مما هي عمل فني روائي رغم التقنية البارعة التي عرض الكاتب عالمه من خلالها، هذه التقنية لا تغرينا رغم جاذبيتها بالقدر الكافي، لأن الشكل الفني موظف بعناية لخدمة المضمون بتمرس عجيب، انطلاقاً من أن الحياة ما زالت أغنى من كل الأشكال التي قدمت من خلالها حتى الآن.

ولما كانت المعاناة الحياتية للكاتب هي المادة الخام لأدبه، لذلك سأتجاوز الحديث عن البناء الفني للرواية كعمل متميز لكاتب خبر أدواته وعانى بصبر الأنبياء تمرُّدها، سأتجاوز ذلك للحديث عن المحتوى الروائي الذي قدمه الكاتب من خلال تطور شخصياته ومواجهتها للحياة.

نكاد نحار في وقفتنا عندما نحاول أن نتلمس صورة البطل في هذا العمل، أهو سعيد حزوم، أم صالح حزوم، أم البحر أي الحياة التي تحرك كل أبطال الكاتب. وتفجر رجولتهم، البحر - الحياة - ساحة الصراع الكبرى، العالم الأثير لدى، الكاتب، فالبحر هنا تمّ اختياره بعناية ودراية كاملتين، هو كاشف للشخصيات مبين لخصائصها، ملهم، عدوّ، صديق، واذا أردت أن تثبت رجولتك فاذهب إلى البحر وتزوّج العاصفة.

ستقتصر هذه الدراسة على ظاهرة الحلم عند سعيد حزوم وموقفه من الزمن ورؤيته للمرأة والبحر ثم تصوره وفهمه للرياسة وأخلاق الريّس وصفاته، على أن أعقد مقارنة في دراسة أخرى بين سعيد وأبيه صالح، مبيناً مدى تأثره به، وهل يمكن اعتباره امتداداً له موضحاً أي الشخصين اكثر نضجاً فنياً وحياتياً، ثم سأتحدث في مقال ثالث عن شخصية الطروسي بطل الشراع والعاصفة، مبيِّناً وجه التشابه بينها وبين شخصية صالح حزوم في النهاية لرسم صورة نهائية لمفهوم البطولة كما يقدمه الكاتب عبر شخصياته الروائية، سعيد، صالح، الطروسي، تلك الصورة التي لا تكتمل إلا باكتمال الشخصيات الثلاث التي ما هي في نهاية المطاف إلا شخصية واحدة تقدم فهماً متميزاً للبطولة من خلال المواجهة والنجاح في امتحان الحياة.

سعيد حزوم يحدق في الفضاء، يتفرس فيه، يراقب الشمس الكسول في السماء، راغباً أن تهبط عليه، أو ترخي شعرها فيتعلق بخصلة منه ويرتفع اليها، سعيد البحار الذي عاد إلى الشاطىء كدليل ومنقذ يتذكر أيامه الأولى، فتوته، شبابه. فمنذ أن بدأ رحلة البحث عن جثة أبيه، في صراعه مع البحر يسأل نفسه: هل أقبل الهزيمة، يهزمني البحر من أول جولة معه، بعد ذلك كيف انتصر، إذا تراجعت فلن أتقدم أبداً، يأخذ البحر ساحتي وينتهي الأمر، والبحر كيف يقبلني؟

لقد تعمد سعيد بالتجربة وختمته مملكة البحر، عندما وهب نفسه إليه، سعيد هذا يتأمل البحر الذي عاد إليه بعد غياب طويل يحاول في تأمله أن يخترق حصار الضرورة -

الشيخوخة - يتوق إلى مطلق بطولي لا يؤثر فيه الزمن، يهرب من عالم الركود في محاولة لتجاوز حصار البحر وضعف الجسد. انه عاشق البحر، حبيبه الأزرق الرحب فيه الخير والعطاء والنعمة والمرأة التي يحب، سعيد أصبح شيخاً بعد أن جاب الأرض، يترك البحر مقهوراً بفعل تقدمه في السن، يا لظلم الحياة!...

●الواقع وإحباط الحلم:

ككل البحارة، السمكة المرأة التي تخرج من البحر، حلم البحار في محاولته كسر رتابه الزمن، أثناء الرحلات الطويلة، ملاذ البحار، لقد حلم سعيد بها، رآها مرة، لم تخرج من الماء ولم تهبط في السماء، مد يده إليها، هربت منه، وفي قلب البحر اختفت.

سعيد يقول: إن السمكة المرأة لا تظهر للشيوخ، هي تحب الشباب، ولا أدري لماذا يقودني هذا الحلم عند سعيد إلى حلم لبحار آخر ولكنه في مكان آخر، ورحلة أخرى، حلم الشيخ آورغان في رواية ايتماتوف - الكلب الأبلق الرابض على حافة البحر - آورغان يحلم، السمكة المرأة وحدها القادرة على منحه السعادة الأبدية، كان يعلم ذلك وينتظر بفارغ الصبر، وعندما يلتقيان، كانا يسبحان بلا توقف وبقوة عظيمة، خاضعين لسلطة رغبة لا تقاوم ببلوغ مكان بعيد في النهاية كي يدركا في لحظة واحدة عابرة حلاوة ومرارة بداية الحياة، وعندما ينتهي حلم الشيخ حيث يصل إلى الشاطىء حاملاً سمكته على ذراعيه يبكيان معاً، ثم يعيدها الى البحر.

إن كلاً من الكاتبين يحاول توظيف الحلم، فالانسان منذ فجر ولادته ومنذ بداية رحلة عذابه للسيطرة على موجودات العالم. بدأ بالحلم حيث كان يعجز في الواقع، الحلم سلاح للمقاومة، ليس هروباً من واقع ظالم فقط وإنما هو قوة جديدة يكتسبها الحالم لمواجهة الواقع، فالحلم ضروري للبحار، صديقه هو، شريكه في وحشة دربه وطغيان هواجسه، ولكن إذا كانت وظيفة الحلم عند الكاتبين واحدة، والبحر واحداً، وأخلاق البحارة وزمنهم واحدة، رغم الخصوصية المحلية التي تميز قسمات كل منهم، وتجعل فرقاً بين هذا وذاك، إلا أن هناك عمومية تجمعهم، أو ليسوا عشاقاً للبحر رهباناً في معبده؟ الشيخ آورغان خبر البحر. كان حياته، وسعيد كذلك، فهل وصل سعيد إلى نفس النتيجة التي وصل اليها آورغان في حلمه، أيها حقق حلمه، وأيها خانه الحلم فحمل احباطه، وما السبب يا ترى؟ هل هو متعلق بالشخصيات أو بمن أبدعوها؟

آورغان وصل إلى السمكة، سبحا معاً، عاشا معاً، ثم أعتقها لحريتها، وهبت ذاتها، فوهبها حريتها، لأن السمكة تحب البحر كما أن الانسان يحب اليابسة، فالمشكلة إذاً ليست حلماً فقط، إنها أزمة الانتماء، لهذا عادت السمكة عند ايتماتوف إلى البحر وكذلك عادت سمكة حنا إلى البحر وبقي الانسان على اليابسة، كل في منتماه الأولي، ولكن تبقى مشكلة أخرى، لماذا هربت سمكة سعيد قبل أن يصلها؟

لعل مفتاح الحل هنا يكمن في مشكلة الحرية الوجه الآخر لقضية الانتماء، وكيف كان موقف كل من حنا وايتماتوف منها، وهي مشكلة معقدة، لا تقوم في فراغ فهي تابعة لمجموعة اعتبارات اجتماعية وتاريخية.

إن المجتمع الذي يعيش فيه حنا مينة برواسبه التاريخية وتخلّفه الحضاري، لا يمكن أن يقارن بأية حال بمجتمع ايتماتوف، مجتمع سعيد حزوم يحاصر الفرد، يكبله بقيود من الاعراف والتقاليد لا ترحم تفرد شخصيته الانسانية، في مجتمع كهذا لا يمكن ان يصل الانسان إلى حلمه، لا يمكن أن يصل سعيد الى حلمه، لانه في الواقع لا يستطيع الوصول إليه، أما آورنمان فهو يعيش في مجتمع اكثر استقراراً، اكثر اطمئناناً، اكثر سعادة، لذلك كان حلم الشيخ آورنمان محققاً، وليس لتحققه علاقة بكبر السن، أو أن السمكة لا تظهر الا للشباب، ومع هذا فقد كان حلم الشيخ آورنمان مبتوراً لأن السمكة عادت إلى البحر ولكن بعد أن قطع الحالم معها مسافة، وكأن الكاتبين يريدان القول، ومن موقعين متفاوتين في تطورهما الاجتماعي، إن الحرية لا تدرك والانسان لا يرى نفسه حراً الا في الحلم فقط وستبقى الحرية مشكلة الانسان الأولى في صراعه مع الطبيعة والمجتمع، ومهما قطعنا من الطريق فهناك شعاب أخرى كثيرة علينا أن نقطعها.

إن مجتمعاً يقوم على القمع بأشكاله المختلفة، المجتمع المقهور من الداخل والخارج، لا يسمح حتى في التطور أن يلتقي الانسان بحريته، أن يكسر قيوده المكبلة المتطلعة نحو مطلب انساني حر، عندها يدرك لماذا لم يصل سعيد إلى سمكته فأحباط الواقع يقود وبالضرورة إلى احباط الحلم، حتى ولوكان هذا الحلم وسيلة للمقاومة.

● فهم الزمان وعزيمة المواجهة:

« الزمن يا للزمن، السباق أكد له أنه بحار، غير أنه بحار عجوز. قد لا أكون عجوزاً، لكنني قد اصبح كذلك قريباً ».

في امتحان لرجولة سعيد، يعرض عليه الفتيان السباق في السباحة، يحتار سعيد، أيرفض وهو من خبر البحر؟ أيهزم أمام فتوة الشباب وهو الشيخ؟ أو يدخل معركة غير متكافئة، ليس لديه خيار، فعلى البحار الدخول في المغامرة،

عليه أن يدخل التجربة الجديدة، من أين جاء هذا الشاب ليخدش وقار العجوز؟ إنها معركة ويجب ألا نهزم، وان نواجه، لأن المجابهة قدر البحار.

السباق الذي دخله سعيد، ليس صراعاً بين شيخ وشاب، الشاب ليس نقيض الشيخ، إنه امتدا طبيعي له، هو ماضيه تحديداً، الماضي والحاضر في صراع، وضمن خطوط الصراع ترتسم ملامح المستقبل المظلم والمرعب لسعيد حزوم، ابن البحر، فكيف سيحل الكاتب مأزق سعيد هذا؟...

لقد أنقذه، ليس بانتصاره في السباق الذي وفق سعيد فيه باختيار طريقة السباحة فقط، وإنما وفر له طريقة اكثر رحابة وعمقاً وهو يدرك أن الشيخ سيهزم بعد سنوات، أنقذه بردّ اعتباره كسيّد للبحر مؤكدا أن الحياة تحتاج إلى طويلي النفس أصحاب الخبرة والدربة كما أنها تحتاج إلى اندفاع الشباب، وحيويته حيث تكتمل هنا الدورة الحياتية لسعيد حزوم، يتآخى الماضي الحاضر في اندفاع عجيب، ويدرك سعيد بعدها أن شبابه لم يذهب طالما أن هناك من يخلفه، ويعي تماماً أن استقبال الند بما يليق به من احتفاء هو وحده الذي يهب القدرة على الاستمتاع به ومتابعة السير بغية الوصول إليه.

ولكن مشكلة سعيد أنه لا يملك الصبر، يحمل نزق البحار وحدّة طباعه، يريد كل شيء جاهزاً أمامه، محققاً، طالما أنه يحمل امكانيات بطولية خارقة، متناسياً أن البطولة الفردية وحدها لا تستطيع أن تعرقل فعل الزمن، فمهما بلغ من عظمة وجبروت فهناك أشياء تحتاج إلى جهد أكبر من بطولة الفرد، لقد قرر سعيد ألا يترك العراك، ولن يخلي الساحة، قد يهزم، وهل يودع البحر مهزوماً؟ هذا أفضل من أن يودعه منسحباً، فليكن اذاً سباقاً شريفاً، يحترم الرجولة والبحر معاً، لقد انتصر الشيخ لكنه لم يفرح. تلك هي الحقيقة، هذا هو فعل الزمن، لقد وقع سعيد تحت وطأته الثقيلة، إنه القانون الأزلي، تلك هي قسوة الإنسان، شرطه العضوي، انتحاره الاجباري.

فهم سعيد هذا للزمن يقلل من عزيمة المواجهة لديه، لذلك يجب أن نفهم الزمن بمحتواه الاجتماعي، أن نراه ليس في لحظته الآتية بل في سيرورته الأبدية، المهم أن نواجه، أن نسير على الطريق خطوة نقطعها نحن والنهاية يصلها غيرنا، أبناؤنا، قد لا نصل نحن ولكن هم سيصلون، بهذا يصبح زمانهم امتداداً لزماننا، هذا ما استوعبه عامل الريجي الذي يملك الرؤية التاريخية الواضحة للزمن بثقله الاجتماعي، وهذا ما عجز سعيد عن إدراكه، لأنه لم يعتد التفكير بمشكلة الغنى والفقر، رغم أنه يعيش بين الناس، لكنه لا يهتم بالسياسة اليومية، ولا بالتأملات الاجتماعية وأبعادها، مقياسه للزمن حياته الشخصية فقط، من هنا كان سؤاله اللجوج لماذا، لماذا؟ تذكر الذين اغتنوا فجأة عندما دخل البار وشاهد زجاجات الويسكي، تذكر الذين أصبحت لديهم سيارات وأراضٍ وقصور، رغم أنه مستعد لأن يموت غداً إذا تحررت فلسطين أو إذا أصبح لكل عائلة بيت، لقد شارك في المظاهرات، وساهم في الانتخابات، شهد تعدد الأحزاب، إلا أن بلوته الكبرى كانت نفاد الصبر، اهتم بتحرير الوطن وتقدمه ولكنه جهل الطريق، وعندها تذكر أيضاً عامل الريجي وطول نفسه وصبره ونضاله الدؤوب من أجل تأسيس نقابة، إن عودة سعيد إلى الدرس الذي تلقاه من عامل الريجي نقطة تحول في فهمه للزمن، لقد أدرك عندها أن الوصول إلى الأهداف الكبرى لا تسير عبر طرق مستقيمة فلا بد من الصبر والوعي والحنكة، وعلى الانسان حين يعمل أن ينسى الزمن، عليه أن يعمل وكفى، أن يعمل ويكون شريفاً هذا ما تعلمه سعيد من عامل الريجي الذي فهم الزمن فهماً ايجابياً فعمق بذلك الفهم حسّه الثوري ورسّخ وعيه الطبقي، فأصبح فأصبح اكثر قدرة على المقاومة.

لقد أيقن سعيد أن كلام العامل كان صحيحاً، لذلك قرر أن يواجه الحياة، أن يلاقي قدره، وبهذا تسقط مقارنته المعتمدة على تصور مغلوط للحياة. اذا استمرت هي فني هو، لن يخشاها بعد الآن، ولكن عليها أن تأتيه من أمام لأن الرجل البحار لا يحب الغدر، سيقاوم، ولن ينسحب، لن يسمح بالمطاردة، سيأتيها وجهاً لوجه كما يليق ببحار من سواحلنا، سيقاوم حتى ينهار، وبعدها حين لا يكون فهي حرة أن تفعل ما تشاء، المهم ألا تكون ساقطة، فهو لا يحب الساقطين.

لقد علم سعيد أن الصراع قانون أزلي، وهو يحمل دائماً بشارة الانتصار طالما أن الأنسان يملك ارادة المقاومة، هذا ما أراد أن يقول الكاتب من خلال سعيد والعامل، إما حياة شريفة نكون فيها رجالاً نحمل أخلاق البحارة وإلا فالموت.

إن الطبيعة رغم قسوتها، تعترف بقوة الانسان. وتريده أن يتوج ملكاً عليها، ولكن بعد أن يثبت رجولته في مرحلة الصراع، عندها تصبح الشيخوخة ليست نهاية للانسان الفرد، لأن الرجال كالزيتونة فيهم خضرتها وقدرتها على المقاومة شباباً وفيهم صلابتها شيوخاً حتى عندما يصيرون حطباً لنار الحياة الحارقة.

- **المرأة والبحر وجهان لحقيقة واحدة هي الحياة:**

«البحار يتزوج البحر، يندمج فيه، حتى يحس بالانفعال

كما مع المرأة، إنه يفهم المرأة لأنه يفهم البحر، كلاهما متقلب، المرأة والبحر. ظلت يده تعبث بالرمل، سبحة هو، الرمل كالنار، شعر المرأة سبحة أيضاً، حين تداعب شعر امرأة وتتخلله أناملك المحمومة لذ بالصمت، أحس بالرمل كما يحس بجسد امرأة، إنه ناعم، أملس حارّ».

كل شيء في البحر يقوده إلى المرأة، كما أن كل شيء في المرأة يعيد سعيد إلى البحر، المرأة اذاً ليست امتداداً للبحر، بل هي جزء منه، أو قل هو جزء منها، الانسان ينصهر مع الطبيعة، يتحد معها، المرأة، البحر، الرمل. الرجل، الأصل والمولود في وحدة اندماجية لانهائية تتجاوز الفواصل وتتخطى الحدود، تلك هي رؤية الكاتب للانسان في وحدته وتآخيه وصراعه مع الطبيعة وعشقه لمصدره الأول. هذا العشق مصدر عظمته وسر ضعفه.

إن تمزق سعيد وتوزعه بين المرأة التي وهبته بيتها وبين البحر، وهذا المنولوج الذي قدمه الكاتب على لسان سعيد، هذا الصراع الداخلي، لن يخدعنا طويلاً، فالبحر هو المرأة وغيرته منها مؤقتة والصراع بينهما على امتلاك البحار سيزول ولكن لمن ستكون الغلبة يا ترى؟!

الغلبة لمن يحمل صدراً اوسع، رحابة وعمقاً، الأعمق الأصفى له الغلبة، من يعطي أكثر يربح، ولكنها مقارنة مغلوطة من الأساس ومعركة وهمية تصلح لحوار خيالي، فالبحر دون المرأة ناقص، كل شيء دون المرأة ناقص، لماذا تعطي الحياة كثيراً وتحرم اكثر؟!

الحياة ليست ظالمة قاسية دائماً، لقد أعطت الطبيعة المرأة البحر - رادمة الهوة بين الحقيقة والخيال، بعد أن أعادت المعركة الوهمية إلى أرض الواقع، مقدمة حلاً لإشكالية معقدة نغور في لاوعي الكاتب فلفيتها سحيقة الرسوخ في أعماقه: المرأة والبحر وجهان لحقيقة واحدة: هي الحياة بكل ما فيها من صخب وحب، دفء وبرودة، انغلاق وحرية، انعتاق ومصادرة، قسوة ولين، فالمرأة في عطائها بحر، والبحر في صفائه امرأة، ومرة أخرى يؤكد الكاتب بشكل فني رائع على وحدة الوجود وخروج الانسان من قلب الطبيعة التي يصارعها في رحلته مرة ويؤاخيها ويعشقها مرة أخرى ولكنه في عشقه هذا يجب أن يفنى في المعشوق، أن يتحد معه، لأن الشيء لا يعطيك نفسه إلا إذا أعطيته نفسك، ومن هنا نفهم قصة سعيد التي رواها عن ذلك الشيخ البحار الذي وقف على رأس السارية في نوبة حراسة، فلما سمع صوتاً جميلاً من المركب تملكته نشوة عارمة وعندما صاح المغني بمطلع بيت من الشعر، ألقى البحار نفسه في الماء تعبيراً عن الأعجاب.

قالت السيدة: ويموت من فرط الأعجاب؟

سكت سعيد وقال في نفسه «لن يفهموا علي».

إن حنا لا يدعونا لحب المرأة فقط بل يدعونا للحب حتى العشق، حتى الفناء، عشق الحياة التي المرأة أحد وجوهها، عشق الفن حتى العبادة بل وحتى الموت، لأن الانسان عندما يحب ويموت من أجل ما يحب يصبح انساناً حقيقياً. يستطيع أن يضفي انسانيته على كل ظواهر الطبيعة راداً لها بعض عطاءاتها المجزية.

• **الرياسة صليب ووسام:**

سعيد لم يكن قبطاناً، لم يكن ريساً، في يوم من الأيام، لكنه يحمل في طياته صفات الريس، هو يعلم أن الريس قبل أن يصبح ريساً، يمر بالعاصفة، يعرف طعم الموت، يعانقه، يتقن التعامل مع الريح والموج، يصبح خبيراً بقوانين البحر، يتعمد ويصبح ابناً حبيباً للُجة، في قلب العاصفة وتحت المطر يجلد خشبية المركب، الريس إله في معبد، ورعيته بحارة، إنه مسيح جديد يطأ الموت في كل رحلة عاصفة من أجل المحافظة على شرف المهنة ونبل القضية، إنه يحمل الرياسة، وساماً وصليباً.

لقد أثارت أغنية فيروز «يا ماريا» تداعيات سعيد، وقدم الكاتب من خلاله لوحات رائعة لصورة الريس ومفهوم الرياسة، ليس في البحر فقط، بل في الحياة ايضاً، لأن البحر ميدان حياة واسع، لقد أبدع الكاتب في اخراج صورة القائد وأخلاقه، مشاعره من الداخل، علاقته برعيته، مقاربته الموت من أجلهم وهو يشعر بلذة عجيبة، كل ذلك عبر لغة شاعرية رشيقة، تأسر القارىء وتصرفه قليلاً عن متابعة تفاصيل اللوحة، لملاحقة شفافية اللغة التي تجعلنا نشعر بأننا قد أصبحنا أبطالاً، بحارين، رياساً، ولكننا سنصحو سريعاً ونعود إلى اتزاننا لمتابعة تفاصيل الصورة بعد أن يسرقنا الكاتب عبر لغته المتألقة هذه الرحلة العجيبة.

إن وصف حنا مينه لأخلاق الريس وتعامله مع البحر يفتح البحر أمامنا من جديد ويعطي وقفتنا أمام الحياة معنى أعمق من خلال فيض من الصور الشعرية لكل مظاهرها، الشمس، الفجر، البحر، بعد أن يغور في عمق نفس البحار ناقلاً تفاصيلها إلى السطح حيث تغلف مظاهر الطبيعة وتكسبها مراراتها. بهذه اللغة التي يختلط فيها المحسوس بالمرئي، الداخلي بالخارجي في تآلف عجيب، إن الكاتب يسيطر علينا عبر قصائده البحرية المقدمة من خلال عمل درامي ناضج، كاتب اللغة من أبرز ما فيه، هذه اللغة التي أتقنها الكاتب، وتألق في استخدامها في عمله هذا، لغة مموسقة مؤلفة من حروف ما عرفتها لغة، تواكب حركة الطبيعة وحركة النفس البشرية في وحدتها وصراعها، لغة تحس، تفهم، تدرك، ولكن يصعب تقليدها، تماماً مثل ابتسامة البحر، مثل ابتسامة الأرض التي هي ألق يفوق كل ما في قدرة الرسامين على الإبداع.

الجُــذور

حسن فتح الباب

تُلَمْلِمُ أوراقَها النائحاتِ على عِلَّتي
وردةٌ كنتُ في النيل خَبَّأْتُها
والنجومُ التي شخصتْ في خريفِ المطار
إلى حَيِّنا.. وَدَّعَتْنا على نهرنا الغارقِ
المستبدِّ
عليلٌ أنا.. عِلَّتي صِحَّةُ البَوْحِ..
إنّ الطريقَ الرحيلَ عن النّيلِ
يُبْلِغُنا مأمناً.. كَفَناً لِلمُسَجَّى القتيلِ
على مائِهِ.. في انتظارِ القيامةِ
تَجْمَعُ أشلاؤه بعضَها
يبحثُ الجذرَ عن ساقِهِ
السّاقُ تبحثُ عن جِذْرِها
والمطارُ الخريفُ النجومُ الوداعُ
تُلملمُ أوراقَها
لنَحْمِلَ زادَ المعادَ وآخِرةَ الرَّفضِ
أُولَـى النّهـايـاتِ لِلمُجْتَلِي والبـدايـاتِ
لِلمُنْتَمِي

★

والمُصَلُّونَ لِلغَيثِ بين الفَيافي رفاقُ المنافي
يقولون يومَ التلاقي المنافي القرابينُ
إنَّ المنافي الشَّقاءُ شِفاءٌ
إذا عَشِقتنا شفاه الجراحِ
فلا تَنْأَ عَنَّا
[أخي أنتَ من لحمي دماؤك من دمائي
فإن كنتُ مأكولاً فكن خيرَ آكلٍ
وإلاّ فأدركني ولَمَّا أُمزَّق]
يُراودكَ السابقونَ الآلى أنكرونا
لأنا عِشِقنا وميضَ الرماد القديم
وطِيبَ المساء على بيتنا المشرقيّ
وعينين من «المشربية» أغنيتين
لطفلٍ فقيرٍ... عشقت حَصَى قريتي
قبلَ أنْ أتعلّقَ شُمُّ الصخورِ ويبهرني النجمُ
كيف تخطَّى الغيوبَ بمطرقةٍ
لا يراها العبيدُ الجواري وفأسٍ
عرفتُ بها يدَ أمّي.. أبي
عَرَقَ الأرضِ.. جلد الصحايا
وآنستُ في ظلّ منجلها
نورَ عيني ونبضَ الحنايا
ولستُ ببائعهم ما حييتُ ولكنْ
لك العشقُ يا وطني أيّها الأبدُ المُتَحوِّلُ
بالموتِ فينا خلايا.. وبالنّيل أنداءَ جرحٍ
على وجنتي بائع الفلّ طار على غيمةٍ من
ضلوعِ الأزِقَّةِ
بين «صحارىَ الإمامِ» و«رملةِ بولاقَ»
– آهِ مشاعَل كانت وتبقى وقودا –
إلى الأمسيات المرايا على الشاطىء الآخر
المَخمَليّ
لك العشق يا أيُّها الوطنُ المتجوِّل في الليل
مَرْكَبَةً
تحت عمال «أسيوطَ»
– اه رفيقا لَكم كنتُ في زمن الحقّ
والزَّيفِ
حرباً على الحروف كان الجنودُ
رفيقاً لكم كنتُ في وطن الرّاتعينَ المطايا
رفيقا لكم زمنَ العازفينَ البغايا –
وزادُ «الـتراحيـل» بين «الـبراري»
و«أسوانَ»
شمسٌ وحُلم صبايا.. رؤوسٌ تسانِدُها
موجتانِ.. تضاجعُها سنبلاتٌ ذَوَتْ
قَمَرٌ في المَحاق.. المنايا لهم
والأماني لَكُهَّانِ «طيبةِ»
والبَقراتُ السمانُ «لآمونَ»
فرعونُ فوق الأضاحي
أيـا وطنَ البسطِ والقبـضِ والوجـدِ
والفيض
يا وطنَ الحلم والرّفض
يا أيُّها الشّجَنُ القاهرُ المُستَحبُّ الذي
يَسْكُنُ النَّفْيَ... يَسكُنُني عشقك المستميت

★

للمُلْك بين الرّصافة والجسرِ
والرّاكبون على الموج يحتضنون البيارقَ
تحت سيوف الأَهِلَّـةِ والحـافظون فروجَ
البُغاةِ
فروضَ القبيلةِ... منْ رجمونا
لأنّا رَجَمنا لهم صنماً
واجترحنا الخطايا، لأنّا رَحمنا لنا نُطَقاً
أيها الوالغونَ الغُواةُ بذئابَ الموانِي
على النّهر أصفى بَنينا وأحلى البناتِ
تُباع.. تجوع.. وتُلقى لكم جُثثا
أو حبالا عليها تُسِيمون أو تَسرحون
المراعِيَ لَكُم... والمراثي لنا
أيّها المُنتهُونَ الغثاءُ الأخيرُ
المنافي أحبُّ إلينا
تضيءُ السواد على السّامريّ
فتَسحَقُه قدمُ الميتين على بابِهِ
والمعاولُ أيدي السنين العِجافِ
وآخِرة التِّيه بين المزامير و«السّامِريّ»
وأُبَّهَةِ الحَرَسِ الملكيّ المُطاع

فيومٌ لزينة لا يرانا
ويومٌ لوَشْم معاصمنا لا نراهُ
فهاتِ كتابك.. اقرأْ كِتابة موتاكَ
أسراك والشهداء الألى بايعوك
صلاةً لِمصْرَ.. لبيَّارة لم تُساوِمْ
وأنتَ لِرَبِّ الجحيمِ صلاتُك
عادوا أُسارى عبورك.. خاضوه
فوق دمائكَ.. عامَ المجاعة والخوفِ والإفْكِ
كَفَى بك فيهم عليكَ شهيدا

★

وطالتْ علينا ليالي «التّحاريق» في النيل
مَلّتْ غِناها «المجاريحُ»
تحت حَصادِ الهزيع الأخير من النّاي
والتّعب المُشتهَى والرُّعاة النُّعاة البُغاة
تُدلّلنا في الجحيم المنافي تراوِدُنا بالنعيم
أفِقْ يا غريبَ الديار.. مدينتنا تستباحُ
وماذا تساوي الأغاني... المقاهي عليكَ
تُغَلّق أبوابَها بالنّيونِ
أفق يا كليل العيونِ
المنافي الغريبة بين نهود الأفاعي
ومِطرقــة العِشق والبغــض.. أين تُولّي
جبينك؟
إن الطريق الرحيلَ الرحيقُ السّماديرُ
كل بُكورٍ رواحٌ.. وكل عَشاءٍ أخيرٌ
عليلٌ أنا.. والعيونُ تُطاردُ
نظرتكَ المُرَّةَ الصَّلبةَ انقسمت موجتين
شعاعٌ ترجَّل بين لفائف تَبْغِ الكئوس التي
فَرَغَتْ والمتاجر صُفَّتْ لبيعك
للمُجْتَنيكَ غداً.. والخناجر جَفَّتْ
أغْفي.. تَرَنَّحَ.. ثم توحّد بالظَّمْيِ
صاحَ أعودُ فعاد مُدَمًّى بغير شفاه
وسار كليلا وأحبْطَه ندمُ العائدينَ
فثار أعودُ.. فأحرقت السُّفُنُ قُبطانَها..
الريحُ
تَدْفعُ قرصانَها.. النيلُ أخفى مفاتيحَهُ
جاء من مائِه هارباً طائرُ الحلْمِ يشدو
الطريق الحريق الرحيلُ عن النّيلِ
يُوردينا حَتفنا ثم يُبلغنا
– فوق جِسر من النــــــار والرّجم
للمُصطَلي
حَيَّنا.. عِلّتي صِحَّةُ البَوْح يا نيلنا

يا ذراعُ العُناة العتاة انتفضْ هَرَماً
فوق أجسادنا.. كنْ توابيتَ أحزاننا
كن براكين.. إنَّ البراكينَ تغفو سنينَ
لتصحو أعاصير تمحقُ بُؤسَ القُرى
كن لنا جبلاً عاصماً أيّها النّيلُ
أم أنت طوفاننا؟ كن لنا بيدراً عاصفاً
أيها النيل لا لا تجفّ – أنا المشتري
قطرةً قطرةً بالشرايين
والعرَقِ الأسودِ المُسْتَرَقِّ
أنا المشتري أيُّها النيلُ
كئوس رِضاكَ الأخيرة.. هم عائدون

★

أنا المشتري بدمائي دماً.. وردةً
فوق وجْنةِ هذا النَّحيل الصغير الذي
يسرق الشمس والخبزَ.. يسرقِ مني
الدموعَ
ومقبرةً خلف هذي «النجومع»
شموعي انفجار المجاعة والسُّلّ بين الضُّلوع
دَماً راعفاً في المتاريس يا نهرنَا
لا تجفَ.. ربيعي قِيامُ التُّرابِ الحزينِ
التّراب العتيق الذي لا يخون
فكنْ قاتِلِي أو دمي في الحياة أو الموتِ
ما شئت.. لكنْ لتحفُرْ سريراً من الطمي
لي
موجة من لَدُنْكَ.. ولا تَسْقني
ضُمَّني.. كُنْ ضلوعي.. أُنــاجيــكَ.. كُنْ
سَكَني
يا شِراعَ المساكين والماردينَ النسور الحمائِمِ
يا نيلُ لا لا يَنَلْ منك نَسلُ المماليكِ
والمارقينَ غداً.. لا تَبِعْهم بشديك
لا لا تَكُنْ للنفاياتِ مَبْغَى

★

سلاماً لقافلةِ المُتْعَبين على القاع
والنخلُ – لا طَلْعَ – جاثٍ لأمر الشّقيّ
عُراةً من الليل.. من طَلَل في الجحيمِ
يجيئيون.. يأتونني بالنجوم التي
تَسْبِــقُ الفجرَ.. آتي إليهم بنــيران كــلّ
الحقولِ
وعُرس دمي.. والكروم
وتذكار من يَجمع الشاردين

يبيعُ السكون القرارَ.. السكونَ القِرارَ
بعاصفةٍ من جنونُ
لِيحتَرِقَ المستحيل

★

[تقول التي من بينها خفَّ مَرْكبي
عزيزٌ علينا أن نَراكَ تَسيرُ
أمَا دونَ مِصر لِلعُلاَ مُتَطَلّبٌ
بَلَى.. إن أسبابَ العُلا لكثيرُ!!]
هنا مَهْبِطُ العارفين حبيبي
ومَوئِلُ كل الضحايا الصَّحابة وابنَ السبيل
وحُبُّكِ أحْلَى بيوت العذاباتِ أنْدَى
صَليب.. وأبهى النِّضال النِّصال
عليها ينام الرفيقُ الطّريد
وتصحو مقابرُنا في القرون
على ضَجَّةِ الغائبين الحُضُور
وسَكْرة خُوَّانِك المُترَفينَ
[والارض جميعا قَبْضته يومَ القِيامةِ
والسموات مَطويّاتٌ بِيَمِينِهِ]
ودُونَ التي يعشق القلبُ.. دون التي
لا تموتُ التي لا تبَاع ولا تُشْتَرى
ألفُ ميل.. وانتِ الطريقُ الرَّحيلُ إلى
النّيل
يا مُشتَهَى الأشقياءِ الأُلي لم يَضِلُّوا
وما اختلجتْ دَمعةٌ حُرَّةٌ في الصُّدور
وما اخترقتْ شهقةٌ مُرَّةٌ
صدرَ هذي الحجار
فأرْخِي علينا سدولَكِ.. آن أوان اليقين
وهُزّي إليك الجنينَ الجبين الجديدَ النّضيرَ
ولا تُسْلِميه
نَمُدُّ إليكِ السواعدَ
مِن ماردين عُراةٍ قرابينَ لِلنّيل
لابن الإلّه غزاة ملايين
تَجمَع أشلاؤهم بعضها
يبحثُ الفرْعُ عن جذرِهِ
الجذْر يبحث عن فرعه يا ابنة النّيل
هُزّي إليك بجذع الوليد
ولا تَحرِمي الفرْعَ لَذَّةَ الجذور

وهران (الجزائر

قصة قصيرة

ولكنه

عزيز الحاج

- «هالو بابا»
- «نجوى!؟ أهلا حبيبتي.. كيف الصحة؟»
- «أنا بخير، وأنت؟»
- «بخـــير، شكرا، ولكنني متعـب قليــــلا. من أين تتكلمين؟»
- «من بغداد. وصلناها أمس، وآسفة لتعذر توقفي عندكم في لندن».
- «سنلتقي قريبا ان شاء الله. وكيف زوجك؟»
- «يسلم عليك، وكذلك ماما. انها بجانبي؟»
- «انقلي لها تحياتي الحارة.» كانا - هو وأمها - قد ظلا صديقين برغم سنوات الطلاق وتبدل الأحوال.
- «بابا، عندي خبر مفرح.. انا حامل»
- «صحيح؟!» توقف لحظة وأضاف «مبروك».
- «شكراً بابا.. وحاملة بتوأم»
- «ماذا!؟؟» سمع الكلمات جيدا وفهم، ولكنه تظاهر بأنه لم يفهم.
- «أقول، هما توأم.. هكـــذا قــال لنـــا الطبيـــب النمساوي».

كان الخبر قد باغت شكيب القادري مباغتة كادت تصعقه. ولكنه لم يجد غير تكرار التهاني وانتهت المكالمة.

توأم!؟ توأم!؟ ألا يكفي طفل واحد؟ كان قد فرح لزواج نجوى وقد بلغت الثالثة والعشرين، ولكنه نصحها مرارا بأن لا تنجب الا بعد مضي سنوات، فتستقر حياتها الزوجية وتزداد خبرة عملية.. هكذا كان يقول، وهكذا كانت نصائحه في الظاهر. أما في واقع الحال فانه يرتعب لمجرد فكرة أن يصبح ذات يوم جدا. كلمة (جد) بحد ذاتها تشعره بـالشيخوخــة حـتى اذا كـان في مرحلــة مـا قبـل الأربعين... فكيف وهو سيصل الخمسين بعد اسابيع وقد اشتعل رأسه شيبا؟

لقد أصبح أقل قدرة على السهر، أي نوع من السهر، وأضعف مناعة إزاء الامراض، وأخذ شعوره بتقدم السن يطغى لديه على كل شعور آخر وصار يلازمه كالوسواس. منظرة لا يزال خادعا اذ يبدو وكأنه في بداية الاربعين.. وان لديه اكثر من صديقة حميمة شابة.. وسهرتان ممتعتان معتدلتان في كل اسبوع.. ومع ذلك فانه لم يعد كأيام زمان في فيينا أو بغداد. وأكثر ما يقليه بل ويرعبه هو بياض الشعر، وزحف هذا البياض.

منذ اسبوعين كان يسهر مع سهام... وقال لها فجأة بمنتهى الجدوالترقب:

- «سهام.. ما رأيك في أن نتزوج؟؟

توقفـت عن الاكـل وتطلعـت اليـه بعينيهـا الواسعتين وقالت:

- «هل تمزح؟»
- «كلا.. لم اكن معك جديا كما أنا الآن. لقد تعبت وأخذ الشعور بالوحدة يجتاحني من حين الى آخر، وصرت أميلَ الى الاستقرار. فما رأيك؟»
- «ولكنك تعلم ان ذلك محال»
- «محال!؟ ولم!؟ ألسنا صديقين منذ ثلاثة أعوام، بل ونحن نصف متزوجين!؟»
- «ولكن الزواج شيء آخر.. يختلف تماما.. وماذا سيقول الناس؟ أنسيت فارق السن؟ تكاد تكون في عمر المرحوم أبي».
- «ولكن هذا لم يمنع صداقتنا وعلاقتنا العاطفية المتينة وسهراتنا.. الم تقولي مرارا وتكرري بأنك تؤثرينني على اكثر الشبان الذين يحومون حولك ويلحون في مغازلتك؟»
- «بلى.. ولكن الزواج تجربة أخرى وعلاقة من طراز

مختلف. كيف لا يستطيع مثلك ان يدرك ذلك!؟ »

سكتت لحظة، ثم اضافت مبتسمة:

- « هل تريدني أن أفتش لك عن زوجة تليق بك؟ »
- « وهل يخطر أحد على بالك؟ »
- « أجل خالتي »
- خالتك!؟ »
- ولم لا؟ ألم تعبر لي عندما رأيتها منذ عام عن اعجابك بروائها ونضارتها وأناقتها وكأنها في اوائل الثلاثين. إنها حلوة، جذابة، ومدبرة، وهادئة أعصاب. فماذا تريد اكثر!؟

تأملها بشيء من الدهشة، وأراد مكايدتها، فقال مبتسما بخبث:

- « موافق ولكن بشرط أن تستمر علاقاتنا نحن الاثنين! ».

فقالت بعتاب:

- « استغفر الله.. أية أفكار شريرة وخيالات شيطانية! لو لم أعلم أنك تمزح لغضبت وزعلت ».

ضحكا برفق.. وارتفعت الكأسان....

- ٢ -

وجد الباب منفتحا قليلا فدفعه برفق وحذر شديدين.. وأخذ يزحف على السجادة رويدا رويدا كاتما أنفاسه.. حتى وصل قرب السرير الواسع حيث يرقد والده. رأى جاكيتة الوالد معلقة كالمعتاد. مد يده الى الجيب الأيمن بكل احتراس فاصطدمت ببعض القطع الفضية.. فأخرجها بخفة وبراعة وقد تصبب منه العرق... كبح أنفاسه.. واستدار وعاد زاحفا باحتراس مضاعف. حتى بلغ الباب. لم يبق غير أن يتخطى العتبة ليعود سالما الى غرفته المجاورة وقد فاز بصيد الليلة. فاذا بالنقود تسقط من يديه وتحدث دويا مرعدا كالانفجار، واشتعل البيت كله أضواء.

وصاح الحاجب:

« محكمة!! »

- « ما اسمك؟ »
- « شكيب ».
- « وما اسم ابيك »
- « عبد الرزاق القادري ».
- « العمر؟ »
- « تسع سنوات ».
- « والمهنة؟ »
- « تلميذ ابتدائية ».
- « تقدم واحلف بهذا القرآن بان لا تتكلم بغير الصدق ».

تقدم وأقسم وعاد الى مكانه.

ولأول مرة يحدق في رئيس المحكمة فاذا به معلمهم العملاق المستبد الذي يرتعب منه التلاميذ.. عقابه شديد.. لا تخالجه رأفة أو رحمة ولا يعرف الابتسامة أبدا.

- « لماذا تحترف السرقة؟ »
- « أية سرقة؟ ».
- « نقود أبيك... الزحف والتسلل الليليان؟ »
- « أنه أبي والنقود نقوده ».
- « ولكنها سرقة، وهذه مهنة حرامي. ألا تستحي من نفسك!؟ سنرى... هذه تهمتك الاولى. أما التهمة الثانية فانتظر قليلا ».

وهنا صاح الحاكم على الحاجب:

- « أدخلوا المدعي »

فدخل كبش ضخم مهيب المنظر ذو قرنين هائلين يتهادى في مشيته كالمهراجا. عرفه شكيب في الحال ودهش. انه كبشهم (سمسم) الذي نحره خاله في العيد منذ شهرين.. ولا يزال يذكر ذلك الصباح الاحتفالي وقد تحلقت العائلة والضيوف حول أسياخ اللحم الموضوعة على مجمرة كبيرة في فناء الدار. اسياخ ترفع وتلتهم لتوضع في مكانها أسياخ جديدة، ومعها المخلل واللبن وانواع السلطات.. من أين جاء؟ وكيف بعث حيا؟ أم ماذا؟

- « تكلم يا ولدي سمسم. ما هي شكواك؟ »
- « لقد عذبني المتهم، وأرهقني، واضطهدني، بل وأهانني. كان يطاردني ويأبى الا امتطائي وكأنني حمار، بل وكان يربط حول رأسي ما يشبه اللجام ويدور بي في فناء الدار وفي الحارة أمام السابلة ».
- « هل لديك شهود؟ »
- « بلى.. وأولهم خاله... وهو حاضر في هذه القاعة ».

وتوجه الحاكم الى شكيب:

- « ما جوابك يا شكيب؟ »
- « عفوا سيدي.. لم أعد أفهم .. هل أنا أحلم أم أنها اليقظة... هذا الكبش قد ذبح والتهمناه. وان خالي نفسه هو الذي نحره. ثم كيف تصدقون ان جسما ضعيفا صغيرا مثلي يمكن ان يرهق ظهر مخلوق فحل مثله كالحديد؟ أولا ترونه كالثور!؟ »
- « لا تغالط! هل كنت تمتطيه كالحمار أو لا؟ أجب بنعم

أو لا »

- « ولكنه مات، يا سيدي.. وقد أكلناه. وهل خلقت الأكباش لغير ذلك!؟ »

وتطلع الى القاعة حيث الناس، فاذا بينهم أبوه وهو يبتسم ابتسامة تنم عن شماتة.. والى جانبه خاله مقطبا ولا يكاد يتطلع اليه.

وهنا اخذ يرتجف تهيبا وخوفا وحيرة وانبهارا، وارتعشت عيناه، وتداخلت عنده الاصوات والاضواء والظلال والأشباح... ثم ساد الصمت المطبق والظلام....

- ٣ -

رن جرس الهاتف الموضوع قرب السرير.

- « نعم؟ »
- « صباح الخير.. أنا سهام. كيف صحتك اليوم. »
- « شكراً، أحسن قليلا، ولكنني لا أزال مرهقا... الحمى خفت قليلا ولكن الحلقوم ملتهب والصداع مستمر واعضاء جسدي كلها منهارة.. تصوري ان هذه هي يقظتي الثالثة منذ الفجر. استيقظت في السادسة لاشرب الماء... ثم نمت..واستيقظت في التاسعة لأتناول الدواء ونمت حالا. وها هي الواحدة بعد الظهر. »
- « انها الانفلونزا الحادة. انك في حاجة الى أيام أخرى من الراحة.. وما أخبارك الاخرى؟ »
- « اشاهد التلفزيون أو أقرأ ولكنني أتعب بسرعة.. وماذا بعد؟ آه.. كلمتني ابنتي وقالت انها حامل، وباكثر من طفل واحد »
- « مبروك »
- « أتسخرين؟ »
- « وكيف أسخر؟ الست سعيدا؟ »
- « ولكنك أول من سيعيرني غدا، وستسمينني بجدك »
- « يظهر انك لم تنس بعد حديث السهرة الأخيرة. انك معقد حقا. »
- « ولكنك أنت التي ألححت على فارق العمر بيننا. »
- « كنا نتحدث عن الزواج.. كنا نمزح. أو لسنا صديقين برغم كل شيء؟ ما بال هاجس العمر يشغلك؟..ألم تسمع أو تقرأ ان الخمسين هي بداية الرجولة الفاضجة وأن السبعين هي بداية الشيخوخة المتألقة؟ لاتخضع لتأثيرات المرض. »
- « وكيف خالتك » سأل على غير انتظار.
- « تسأل عنك! » (وضحكت ثم أضافت):
- « على فكرة، سأمر عليك في حوالى الساعة الرابعة لأطبخ لك شوربتك المفضلة للعشاء. ألا تحتاج الى شيء؟ »

فقال:

- « أشتهي اليوم بعض المشويات.. أرى شهيتي مفتوحة. إجلبي الأسياخ، وشيئا من الخبز اللبناني، والنعناع... وعلبتي اسبرين. »!

باريس

في أواخر مارس ١٩٨٣

بأسمائها الأرضُ تُبصر

أحمد بلحاج آية وارهام

- ١ -

مِنْ جِراحِ ٱلْفَذاذَةِ نَهْرٌ
وَمَنْ جذوَةِ ٱلدَّنِ ظِلٌّ
وَمَنْ خَيْمَةِ ٱلْكَشْفِ مائِدَةٌ،
أَنْتَ خَمَّارُ هَذِي ٱلشَّظَايَا
لَكَ ٱلسَّجْدَةُ ٱلْبِكْرُ
وَٱلدَّمْعُ قيثارَةٌ تَحْتَ سَقْفِ ٱلرَّمادِ
أَقِمْنِي شِهَاباً عَلَى وَتَرِ ٱلرِيمِ
فِي ٱلرقابِ ٱلْحُرُوفُ مُفَزَّعَةٌ
هَلْ أزَلْزِلُ جِذْرَ ٱلتَّخَمُّرِ؟!
لاَ نَارَ... إلاَّ ٱلَّذِي فِي ٱلْعُرُوقِ يُحاوِرُنِي
جُثَثٌ مِنْ حَرِيقِ ٱلْأَماسِي تُحاصِرُنِي
تَسْتَغِيثُ ٱلشَّوَارِعُ مِنْ مَطَرِ الإِنْجِذابِ
عُيُونٌ مُجَنَّحَةٌ تُفْرِزُ ٱلصَّمْتَ،
أَشِيبَ كَانَ ٱلْصَاصُ
وَكَانَتْ رَوَائِحُ أُفْقِي زَوَارِقَ
(مَلاَنَةً بِٱلتَوَزامَة).
نَمْضِي إِلَى مَخْبَأٍ، فِيهِ تَشْتَعِلُ ٱلظُّلْمَةُ/ ٱلْمَاءُ
وَٱلْجَامُ رَيْحَانَةٌ
وَٱلْبَرِيقُ طَرِيقٌ
إِلَى نُقْطَةٍ مِنْ جَحِيمِ ٱلْجَمَالِ.
صَدًى يَتَبَّسُ نَبْضَ ٱلتُّرابِ
دَمٌ يَتَخَثَّرُ فَوْقَ غُصُونِ ٱلْحَدِيدِ،
تَغُرُ إِذَا ٱنْتَصَبَتْ
ثُمَّ تَنْزُو عَلَى ظِلِّهَا كَائِنَاتُ ٱلطِّلاَ
هِيَ مِرْآتُكَ ٱشْتَعَلَ ٱلْمَوْتُ فِي مَوْجِهَا
ٱسْتَوْلَدَ ٱلْعِشْقُ مِنْهَا ٱلْأَسَى.
لَيْسَ يَسْتَنْكِفُ ٱلطَّلْحُ عَوْرَتَهُ فَوْقَ نُمْرُقَةِ ٱلصَّهْدِ،
لِلْأَسْرِ تَأْتِي ٱلْمَوَاسِمُ مَغْلُلَةً
كُلُّ هَذَا ٱلضَّجِيجِ سَجِينٌ بِقَطْرَةِ مَاءٍ.
ذَوَتْ فِي ٱلْقِداحِ ٱلْبَشَاشَةُ
تَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ هَذِهِ ٱلْأَرْضُ
أَرْضَعْتَهَا مِنْ ضُرُوعِ ٱلْجُنُونِ ٱللَّذِيذِ
فَكَانَتْ شُمُوسَ لَيَالٍ
وَكَانَتْ قَضِيبَ ٱنْفِلاَقٍ
هِيَ ٱلْآنَ فِي مِذْوَدٍ،
كَيْفَ تُلْقِي ٱلْمَشِيئَةُ شَهْوَتَهَا فِي شُرُوخِ ٱلتَّحَوُّلِ؟!
كَيْفَ يَكُونُ ٱلنَّبِيذُ صِرَاطاً إِلَى بَرْزَخِ ٱلصَّحْوِ؟!
كَيْفَ تَكُونُ ٱلصَّلاَةُ
فَنَاءً وَرَقْصاً عَلَى حَافَةِ ٱلْمَلَكُوتِ؟!

هُوَ ٱلْعِشْقُ،
يَدْفَعُنِي لِلْوُضوءِ مِنَ ٱلدَّمِ
تَكْشِفُ عَنْ سَاقِهَا ٱلْأَنْهُرُ ٱللَّدُنِيَّةُ
أَغْفُو عَلَى بَسْمَةِ ٱلإِحْتِمالِ
أُؤَدِّي إِلَى ٱلْعِشْقِ رَكْعَةَ تَسْمِيَةٍ.
رَاعِفاً فِي مَدَارِ ٱلْأُنُثَةِ يَخْطُو ٱلْبَرِيقُ ٱلْمُتَمَوِّجُ،
أَيَّتُهَا ٱلْمُشْتَهَاةُ!
غُبَارُ ٱلْوَقِيعَةِ جُبٌّ
وكَفُّ ٱلْغُيُومِ تُنِيرُ قَوانِينَهَا بِٱفْتِضَاضِ ٱلتَّنَاغُمِ،
مَدَّ لِيَ ٱلْفَتْحُ مِرْقَىً
(وَلَيْسَ إِلَى بَهْجَةِ ٱلسَّلْسَبِيلِ هُيَامٌ)
تَنُوحُ ٱلْأَصَابِعُ بَيْنَ ٱلْمَقَاهِي
وَبَيْنَ تَمَطِّي ٱلْمَدَى.
كَانَ لِلْوَقْتِ نَايٌ
وَكَانَتْ تَبَارِيحُ مَا يُشْتَهَى خَصْلَةً فِي ٱلْجَبِينِ
(يُلاَعِبُهَا ٱلْعُمْرُ أَنَّى يَشَاء)
وَكَانَتْ ضِفَافُ ٱلتَّحَوُّلِ قَوْساً مُضَاءً
(نُمَارِسُ فِيهِ طُقُوسَ ٱلتَّعَرِّي.. يُدَاهِمُنَا ٱلرَّجْع)
أَحْزَانَهَا تَلْبَسُ ٱلْحَرَكَاتِ.
أَلاَ إِنَّ تَقْفِيصَةَ ٱلْفَجْعِ نَا ضِجَةٌ كَٱلتَّرَاتِيلِ
مُغْمَدَةً فِي ٱلشِّفَاهِ ٱلنُّجُومُ
وَلاَ وَرْدَ يَمْلَأُ نَافِذَةَ ٱلْبَرْقِ
هِيَ ٱلسَّبَاحَةُ فِي مَوْسِمِ ٱلْكَلِمَاتِ
(إِذَا ٱمْتَزَجَتْ بِٱلْفُصُولِ ٱلظُّنُونِ)
أَقُولُ: تَغَمَّدَنِي ٱلْوَجْدُ بِالإِنْفِجَارِ
يَقُولُ ٱلْبَنَفْسَجُ: لاَ تَكْشِفُ ٱلْخَمْرُ عَنْ سِرِّهَا لِلْيَبَاهِ
أُرَاوِغُ نَامُوسَ ذَبْحٍ خَصِيبٍ،
مَدَارِي مُشْتَعِلٌ بِٱلْقَرَابِينِ
كُلُّ ٱلتَّجَاوِيفِ مَحْشُوَّةٌ بِرَمَادِ ٱلْعُصَابِ،
مُكِبّاً عَلَى وَجْهِهِ يَرْقُلُ ٱلظِّلُّ
تَمْضَغُ شَهْوَتَهَا فِي ٱلصَّيفِ ٱلْعُيُونُ
تَدُسُّ ٱلْعِمَارَاتُ أَنْفَاسَهَا فِي ٱلْبَدَاوَةِ،
لاَ يَمْلِكُ ٱلْقَلْبُ غَيْرَ دَوَائِرَ تُسْلِمُهُ لِلْخُمَارِ ٱلظَّلِيلِ
تُغَسِّلُهُ بِنَشِيشِ ٱلْفُجَاءَةِ
مِنْ كَوْثَرِ ٱلإِنْسِلاَلِ تَعُبُّ ٱلْمَصَابِيحُ زُرْقَتَهَا
وَابِلٌ مِنْ شُعَاعِ ٱلْكُلُومِ
وَفَوَّارَةٌ مِنْ غَرِينِ ٱلطِّبَاعِ.
لَكَ ٱلسَّطْوَةُ ٱنْدَاحَ فِيهَا ٱلْفُؤَادُ
لَكَ ٱلْعَيْنُ مَأْدُبَةً لِلْهَوَامِشِ،

يُصَرِّعُنِي وَارِدُ ٱلْبَوْحِ
يُخْبِرُ عَنْ مَوْتِي ٱلْبَحْرُ،
بَيْنَ ٱجْتِرَاحِ ٱلذُّبُولِ
وَبَيْنَ ٱصْطِفَافِ ٱلرَّمَادِ
أَرَى ٱللَّوْنَ مَخْمَصَةً
وَٱلْقُدُدَ شَظَايَا
أُسَمِّي ٱلْجُرُوحَ بِأَسْمَائِهَا
وَهُمُ ٱسْتَنْفَرُوا ٱلْمَاءَ فِي ٱلْفَمِ
سَمُّوا ٱلْخَرَائِبَ مَزْرَعَةً
كُلُّنَا فِي ٱلْوَقْعَةِ أَسْرَى لِحُمَّى ٱلْغِيَابِ
يُسَافِرُ فِي رِئَتَيْنَا غُبَارُ ٱلتَّلاَوِينِ،
هَلْ بُؤْرَةُ ٱلإِخْتِنَاقِ
عَلَى بُؤْرَةِ ٱلإِنْكِمَاشِ
عَلَى بُؤْرَةِ ٱلإِنْسِحَاقِ
تُسَمَّى وَطَنْ؟!

- ٢ -

أَضْفِرُ ٱلْعُمْرَ ضَوْءاً لِذَابِلَةِ ٱلْجَفْنِ
لاَقِشْرَةُ ٱلصَّمْتِ تَحْجُبُ عَنْهَا ٱحْتِدَامِي،
هِيَ ٱلْمَاءُ فِي شَبَقِ ٱلْحُلْمِ
هِيَ ٱلصَّبَابَةُ فِي فَلَقِ ٱلْبَحِّ
لاَ شَيْءَ أَمْلَحُ مِنْ عِطْرِهَا فِي سَرِيرِ ٱلتَّشَهِّي
كُلُّ أَحْبَابِهَا صَحْوَةٌ،
إِنَّ فِي طَبْعِهَا جَوْهَرَ ٱلنَّارِ
فِي قَلْبِهَا ٱلْسِيمِيَاءُ
وَفِي عَيْنِهَا رَصَدٌ
لِلْأَظَافِرِ إِعْصَارُهَا
وَلَهَا مَخْبَأٌ فِي ٱلتَّأَلُّقِ بَيْنَ بَرَارِي ٱلنُّفُوسِ
تَلُوحُ كَمُهْرَةِ دِفْءٍ
عَلَيْهَا مِنَ ٱلْبَوْحِ هَفْهَفَةٌ،
عِرْفُهَا هَمْسَةٌ فِي ٱمْتِدَا ٱلْيَقِينِ
وَمُسْرَجَةُ ٱلنُّورِ فِي كَفِّهَا أَبَدٌ يَتَغَيَّا مَحَطَّتَهُ.
كُلُّ تَغْرِيدَةٍ تَحْتَ جِلْدِ ٱلْهَوَاءِ تُبَارِكُهَا
وَتَرَى ٱلإِكْتِمَالَ بِأَلْحَاظِهَا مِثْلَ قُنْبُلَةٍ لِلشِّفَاءِ،
مُبَارَكَةٌ فِي ٱلزَّمَانِ
وَمُعْشِبَةٌ فِي ٱلْمَكَانِ
نُبُوَّتَهَا.
كَانَ شَيْخِي يُلَقِّنُنِي وِرْدَهَا
وَنُعَاقِرُ خَمْرَتَهَا جَهْرَةً (دُونَ حُوبٍ)،
مَفَاتِيحُ مَا تَشْتَهِي ٱلْأَرْضُ نُبْدِعُهَا

عَـاجِزٌ عَنْ طُقُوسِ ٱلطَّهَـارَةِ هَـذَا ٱلَّـذِي أَمَّ بِٱلأَرْضِ
لاَ شَيْءَ أَرْوَعُ مِنْ مَطَرٍ فِي ٱحْتِدَامِ ٱلْخَرَا ٱلْمُدَجَّجِ ،
كُلُّ ٱلْمُرِيدِينَ شُعْلَةُ فَيْضٍ
تَقَاصَرَتِ ٱلْكَأْسُ
شَيْخِي أَعَادَ لَهَا عِزَّةَ ٱلشُّرْبِ
لَقَّحَهَا بِجُذُورِ ٱلشُّمُوسِ
هُوَ ٱلْفَيْضُ.. نَدْخُلُ خَيْمَتَهُ
كَٱلشَّذَى فِي ٱلْعُرُوقِ مُطَلْسَمُ نُورِه
يَا أَنْتَ ،
يَا قَدَراً فِي ٱلرَّغِيفِ
وَيَا عُشْبَةً فِي ٱلْجُنُونِ
لأَنَّكَ تُقْعِي يَطُوفُ فِي ٱلْجُرُوحِ
وَأَهْوَاؤُكَ ٱلْهَمَجِيَّةُ نَابِحَةٌ ،
كَيْفَ يَسْأَلُ عَنْ لَوْنِهِ ٱلْبُرْتُقَالُ ٱلرَّصَاصِيُّ؟
كَيْفَ تَذُوبُ ٱلْقَوَاقِعُ فِي رَجَّةِ ٱلْمَوْجِ ؟!
إِيقَاعُهَا تَمْلِكُ ٱللَّحَظَاتُ مَتَى هَاجِسُ ٱلْكَشْفِ كَانَ ٱلسُّؤَالُ).
فِدًى لِلَّتِي مَنْ تَوَهُّجِهَا سَكِرَ ٱلْقَلْبُ
أَنْهَضُ عَقْلاً مُرَتَّبَةً فِي أَقَالِيمِهِ سُبُلُ ٱلإِجْتِرَاحِ ٱلْعَنِيدِ ،
أَلْيَأْسِ فَزَّاعَةٌ فِي ٱلْمَدَى؟!
لَسْتُ
أَخْطُبُ
أَرْكَبُ
أَحْلُبُ
مِرْوَحَةً لِلْعَوَاطِفِ ،
تَأْتِي ٱلشُّرُخُ مُعَانِدَةً
حَرَسَ ٱلإِفْكِ يُطْعِمُهَا.
وَحْدَهُ ٱلْقَلْبُ يَنْزِفُ
بَيْنَ ٱنْخِسَافِ ٱلْمَبَاهِجِ
بَيْنَ رُكَامِ ٱلْحَمَاسِ
يُلَمْلِمُ أَصْدَاءَهُ فِي ٱتِّجَاهِ ٱلتَّنَاغُمِ.
أَيَّتُهَا ٱلْمُشْتَهَاةُ!
تَجُوسِينَ كَيْنُونَةَ ٱلنَّبْضِ
تَلْتَحِفِينَ بِمَرْقُومِ إِحْسَاسِنَا.
إِنَّ هَذَا ٱلشَّجَرْ
عَنْهُ تَسْقُطُ أَوْرَاقُهُ
كَٱلْفُجَاءَةِ لاَ يَشْعُرُ
هَلْ خَرِيفِي إِذَنْ قَدْ أَتَى؟!
بَيْنَ قَلْبِي وَمَا أُضْمِرُ
قَلْعَةٌ مِنْ حَدِيدْ
تَحْتَسِي ٱلصَّبَوَاتِ بِخُرْطُومِهَا
قَدْ نَصَبْتُ لَهَا عُنْفُوَانَ ٱلتَّلَظِّي
وَنُسْغَ ٱلتَّشَظِّي

وَأَحْبَابِي ٱلتَّامِلِينَ بِحَرْفِ ٱلأَلَقْ ،
إِنَّهَا وَحَلُ ٱلْمَوْتِ (يُخْتَنَقُ فِيهِ ٱلْمَطَرْ)
إِنَّهَا ذَكَرٌ لِخَصِيِّ ٱلنَّظَرْ.
كَيْفَ أَبْحَثُ عَنْكَ ، وَأَنْتِ مِنَ ٱلْجِسْمِ نَابِعَةٌ؟!
لاَ أُصَلِّي إِلَى قِبْلَةٍ كَٱلْخَنَادِسِ
لاَ أَقْرَأُ ٱلْوَحْيَ خَلْفَ ٱلأَحَاسِيسِ
أَنْتِ ٱلْحَبِيبَةُ
عِطْرُ ضَفَائِرِهَا
جَسَدٌ لِلصَّلاَةِ
وَرَحْبُ مَلاَحَتِهَا
أَبَدٌ لِلْقِرَاءَةِ
تَعْشَقُ تَصَدِّيَتِي فِي ٱلتُّرَابِ
وَفِي ٱلنَّهْرِ تُؤْوِي مُكَابِي
تَكُونُ ٱلْمَنَافِي رَبِيعاً.. إِذَا ضَاجَعَتْهَا رُؤَايَ
هِيَ ٱلشَّدْوُ فِي رَقْصَةِ ٱلْوَجْدِ
يَجْنُبُنِي لِلصَّهِيلِ تَفَوْلُذُهَا.

- ٣ -

لِلْقِيَامَةِ وَشْيٌ
وَلِلرِّيحِ وَشْمٌ
وَلِلنَّخْلِ أُرْجُوحَةٌ فِي دِمَائِي.
أَلاَ هَلْ سَبِيلٌ إِلَى أُمَّةٍ حَزَّ أَنْسَاغَهَا ٱلدَّيْدَبَانُ
وَمَدَّ إِلَيْهَا قَتَامَتَهُ ٱلطَّيْلَسَانُ؟!
تُدَحْرَجُ فِي غَاسِقٍ (تَقِفُ ٱلرُّوحُ فِيهِ بِعُكَّازِهَا ٱلْمَاضَوِيِّ)
أَرَى فِي ٱلصِّحَافِ شَرَائِحَ أَهْلِي
أَرَى نَهْدَ فَاتِنَتِي
وَأَرَى ٱلأَمْرَ يَغْسِلُ أَضْرَاسَهُ.. يَتَجَشَّأُ ،
هَلْ يَحْدُثُ ٱلْغَوَاشِي
وَعَذَّبَنِي ٱلنَّهْرُ ، مَوْجَاتُهُ غَيْرُ مُلْتَحِمَةْ.

- ٤ -

يَتَخَطَّفُ ضَوْءَ ٱلطُّفُولَةِ صِلٌّ
تَحُطُّ ٱلأَوَامِرُ مِخْلَبَهَا فَوْقَ سُفْلِ ٱلعِشَاشِ
بُرُوجُ ٱلْخَلاَيَا يُبَاغِتُهَا ٱلرَّجْمُ
لاَ قَمَراً فِي ٱلْعُرُوقِ يَصِيحُ ،
مُرَوَّعَةٌ كَٱلْمَهَارِي ٱلدُّرُبُ
مُنَافِقَةٌ كَٱلشَّرَابِ ٱلطُّيُوبُ
فَهَاكَ ٱضْطِبَارِي ، وَذُقْ شَفَةَ ٱلْمَنِّ
هَاكَ ٱنْتِشَائِي ، وَذُقْ سَوْرَةَ ٱلْحَالِ ،
إِنْ كُنْتَ مُغْتَبِقاً بِٱلْغُيُوبِ
أَعِرْنِي قِسِيَّ ٱلْفَنَاءِ
وَخُذْ عُشْبَةَ ٱللاَّفَنَاءِ .
يَصُبُّ عَلَى ٱلذَّاتِ أَثْقَالَهُ طَائِرٌ مِنْ حَدِيدٍ
تُعَرِّسُ فِي ٱللَّحْمِ أَمْطَارُهُ.
أَنْتَ لاَ تَشْتَهِي ٱلآدَمِيَّ شِوَاءً
سُقُوفُ ٱللَّيَالِي تُمَرِّغُ فِيهِ نَصَاعَةَ أَسْنَانِهَا ،

ٱسْتَنْشَقَ ٱلطِّينُ رَائِحَةَ ٱلْحَتْفِ
غَارَتْ مِنَ ٱلْوَجْهِ أَنْوَارُهُ ٱلْفَارِحَةُ.

- ٥ -

صَوْتُ أَهْلِي مِجَنٌّ
وَإِرْقَالُ أَهْلِي وَتَرْ
نَارُ أَهْلِي خُيُولٌ
وَمَعْدِنُ أَهْلِي رِمَاحٌ
هُمُو حَفَرُوا لِرُؤَايَ قَنَاةً
وَرَصُّوا ٱلْمَشِيئَةَ بِٱلْجَوْهَرِبِٱلْجَوْهَرِ ٱلْقُدُسِي
يَمُرُّونَ كَٱلأَنْبِيَاءِ
عَلَيْهِمْ حُقُولُ ٱلإِلَهِ تُسَلِّمُ
نَافُورَةُ ٱلرُّوحِ تَكْتُبُ أَمْجَادَهُمْ فِي سَوَالِفِهَا.
أَتَشَكَّلُ:

وَحْياً بِحَجْمِ ٱلشَّهَادَةِ
بَرْقاً بِكَفِّ ٱلنَّخِيلِ
ٱلْجِبَالُ تُلَقِّحُنِي بِصَلاَدَتِهَا
وَٱلْبِحَارُ تُسَلِّفُنِي جُبَّةَ ٱلْمَدِّ
(لاَ زَهْرَ فِي بَذْرَةِ ٱلظِّلِّ ،
(آتٍ زَمَانُ ٱللَّهِيبِ)

أُبَايِعُ شَيْخِي عَلَى ٱلإِئْتِلاَقِ
وَنُدْمِنُ كَأْسَ ٱلتَّجَلِّي.
سَلاَمٌ! هِيَ ٱلنَّارُ تُلْقِمُنَا ثَدْيَهَا
ٱلرَّبُّ يُلْبِسُنَا بُرْدَةَ ٱلْوَصْلِ ،
هَاحَانَتِي

عَصَرَتْ لِلِلاَدَةِ كَرْمَ ٱلنُّبُوَّةِ
لاَ وَقْتَ لِلْوَأْدِ
كُلُّ ٱلإِنَاثِ سَنَاءٌ
وَكُلُّ ٱلْمَوَاسِمِ زَهْرَةُ نَارْ

- ٦ -

أَيْنَ تِلْكَ ٱلَّتِي سُفُنِي ٱحْتَرَقَتْ فِي تَوَهُّجِهَا؟
تُخْلَقُ ٱلآنَ مِنْ نُطْفَةِ ٱلنُّورِ
أَحْبَابُهَا فِي مَرَايَا ٱلْمَاءِ (يُغَنُّونَ مِيلاَدَهَا ٱلْعَرَبِيَّ) ،

قِيَاماً لِطَلْعَةِ هَذِي ٱلَّتِي تَتَبَرَّجُ
فِي دَمِنَا مَلَكُوتاً شَهِيّاً
بِأَسْمَائِهَا ٱلأَرْضُ تُبْصِرُ ،
لاَ تَخْجَلُوا
إِنْ تَعَرَّيْتُ فِي طَقْسِهَا
إِنْ سَكِرْتُ مِنَ ٱلصَّحْوِ فِي حِضْنِهَا ،
إِنَّهَا نُسْكِي ٱلْمُجْتَبَى.

مراكش - المدينة - المغرب

معركة أدبية حامية...

دمشق - من مراسل «الآداب»

بعيدا عن البحث في الصدق الفني، والروح الانسانية المواكبة للتاريخ، الدافعة والمندفعة معه، نشبت معركة أدبية حول الاتفاق سياسيا، من الناحية الايديولوجية، والافتراق جماليا، من الناحية الايديولوجية ايضا، وحول الادب والخطاب السياسي، والسياسة والبيان الادبي، ومدى الافتراق والالتقاء والواقعية الاشتراكية، والايصال والتسليع، والادب ومساحة الصراع الاجتماعي، ولغة الشعر والرواية، والشعر والنثر، والبطل الايجابي، والكفاح والفرح الانسانيين.. ومواضيع اخرى، مطروحة في الساحة الادبية، بدأت في لبنان وانتقلت، بعد الغزو الاسرائيلي، الى سورية، وشاركت فيها اقلام عديدة، في حوارات ساخنة، بلغت حدا اقترب بها الى الاتهامات، والاتهامات المتبادلة، واستجرت من مداخلات. فيها ملامسة للطروحات حينا، وللقضايا الشخصية احيانا، وفيها كثير من العصبية والتشنج، كاد يخرجها عن اصولية النقد الأدبي، حين اقحم بعض المتحاورين، مفاهيم سياسية، جاءت اسقاطا على الموضوع، ولا علاقة لها بالادب الا بمقدار ما يتمترس اصحابها وراءه للاطلاق على المؤسسات سياسية معينة، وعلى نقاد ينتمون الى هذه المؤسسات، مثل حسين مروة، محمد دكروب، عبد الرزاق عيد، وعلى ادباء يرفعون راية الواقعية الاشتراكية مثل الروائي حنا مينه.

والطريف في الامران جميع المتحاورين، حتى هاني الراهب وغالب هلسا، رغبوا في ان يقولوا إنهم ينطلقون من مواقع ماركسية، ومن جماليات الماركسية حول الادب والفن، اي انهم يتفقون مع الآخرين ويختلفون، كما كتب الدكتور فيصل دراج، ولكن الحوار اظهر ان ثمة اختلافا فقط، ولا اتفاق في اي نقطة مع الآخرين، وان المعركة التي بدأت في بيروت، حول الواقعية الاشتراكية، انتقلت الى دمشق، وقد اصر دراج على موقفه منها، وهو موقف كان قد اصطدم بشأنه مع حسين مروة، وسمير سعد، واميل حبيبي، ولم يلبث ان اصطدم بشأنه مع عبد الرزاق عيد، ثم تشعب الموضوع، وخرج من اطار مجلة «الحرية» الى مجلة «الهدف» والى الصحف العربية اليومية بدمشق.

لنبدأ من الشرارة الاولى، ونستعرض، بموضوعية، طروحات هذه المعركة الادبية التي ما تزال قائمة، خاصة بين فيصل دراج وغالب هلسا من جهة، وعبد الرزاق عيد وعبد الكريم كاصد من جهة ثانية، مع تعليق من عدة سطور لهاني الراهب، حول البطل الايجابي، هدف منها الى مهاجمة هذه المقولة، بكلام لم يدخل في صلب المناقشة، لانه لم يبلغ مستواها كما قال عبد الرزاق عيد.

فقد أجرى فيصل دراج مقابلة مع حنامينه، نشرتها مجلة «الحرية» تحت عنوان مثير «حوار ساخن» وابرزت، بخط كبير، مقولة حنامينه: «انا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين» وصدرت الحوار بمقدمة قال فيها فيصل: «حوار مختزل نقترب فيه من عالم حنامينه، هذا العالم العظيم في بساطته، المعقد في سهولته، الرحيب في أسئلته التي يطرحها علينا ونطرحها عليه».

وبعد هذا يشير، تلميحا، الى ان حنا يربط الحلم بالتاريخ، ويشد الخير الى دائرة لا تغيب عنه، هي دائرة السياسة، وينطلق من موقف ايديولوجي محدد، او يتكىء على ايديولوجيا محددة.

وقد كانت هذه المقدّمة، التي تمهد للحوار، ترسم إطاراً مسبقا لأدب حنامينه، ومع ولوج المديح في ضده، تنذر المقدمة بأنه سيكون هناك ردّ لأن الحوار الساخن، كما قال المحاور، يتصف بالصدامية.

يبدأ فيصل حواره بالسؤال عن وظائف الادب، ويرد حنا بان للادب وظيفة اجتماعية، فما دام هذا الادب ينبع من واقع، فانه يصير، في المعالجة، واقعا فنيا جديدا. وان ما

يستمد من الواقع، ويأخذ اضافته من الجهد الانساني، في اشكال مختلفة للابداع، يعود الى الواقع من جديد، الى الناس حاملا هذه الإضافة الفنية، لتصير، بدورها، اضافة جديدة لواقع جديد وهكذا، الى ما لا نهاية، ما دامت السيرورة التاريخية، في الحركة المتبادلة بين الفن، والواقع، هي فعل حركة لا سكون، وفي هذه الحركة يكمن الجديد دائما، فينعكس في الادب، في الفن عموما، ويرتد الى الواقع ليسهم في تغييره، ليجعله واقعا جديدا ومتجددا ابداً.

وبتلخيص، يمكن التعرف الى أجوبة حنامنيه من خلال العناوين، فهو يرى حرية الابداع شرطاً لازدهاره والشاعرية والغنائية في طبيعة الرواية التي تريد أن تخرج من الجفاف، والشكل ليس معياراً للرؤية الايديولوجية منفصلا عن المضمون «وصوتي هو صوتي انـا، ولن اضـع «مساطر» الروايـات الاخرى، ولا مفاهيم الآخرين، مقاسات أفصّل رواياتي على حجمها، عندئذ لا أكون ذاتي، ومهما يكن الرأي في الطريقة التي اتبعها، وانا واع لها، والقارىء يريدها، وهي أداة توصيلي اليه، فان هذه الطريقة ستكون سيئة جدا، اذا حاولت قسرها على ما يرضي النقاد، ويتوافق مع المعايير الفنية لجويس اوفولكنر اوغارسيا او غيرهم.. انني اجتهد في عملي، وحين افرغ منه، اقول: «هذا ما استطعته والسلام».

يتابع حنا: ان العالم الروائي واحد، ولا ارى سببا للتصنيف، وان الكتاب في اي مجتمع، هو سلعة، وان تسويق هذه السلعة يختلف من نظام لآخر، وقد شاخ مثقفونا قبل الأوان، وعلينـا أن نفخر بصمود الإنسان العربي وبطولتـه ونشجعه عليها، ولست أرى الانسان العربي مهزوماً ولا متخاذلا، واذا كان من تخاذل فهو القيادات.

ويجيب حنا فيه على سؤال اخير: «أنا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين، وانا فخور بذلك، وان البطل الايجابي هو في ايجابية الرواية، ولكن المكافحين، والايجابيين، هؤلاء، ليسوا ابطـالا جـاهزين ولا خـارج شرطهم الانساني او الظرفي».

ويرد فيصل دراج، في دراسة يقول انها تقارب الاتفاق والاختلاف، لكنه يضع عنوانا لها «هموم الادب، هموم السياسة» ويبدأ، منذ السطور الاولى، في وضع حنا في الزاوية السياسة، او الصدور عن مؤسسة سياسية، ويرى دراج ان «تسليع الادب هو تنزيله عن مقامه، واغترابه عما يجب أن يكون عليه» وفي مسألة التوصيل يقول: «مما لا شك فيه ان القارىء يقترب من الكتاب حينما يلمس الأخير قضايا الاول، ولكن هل تنحصر وظيفة الادب في التحريض والتنوير؟» ويتحدث بعد ذلك عن «العارض» و «التاريخي» فيقول «ان وعي الواقع الاجتماعي في الكتابة الادبية لا يستوي الا بمعرفة شكل الوعي القائم فيه، وهذه المعرفة بعيدة عن «المعايير اليومية» لان علاقة الادب تتجلى في زمانه الراهن بالأزمنة المختلفة، وهناك تمايز بين الزمن الاجتماعي والزمن الأدبي» وينتهي الى مسألة الانعكاس فيتهم الادباء الذين ينتمون الى ايديولوجية تستند الى «مؤسسة سياسية» بالفهم المسطح لهذا الانعكاس، ويرفض لغة الرواية الشاعرية، ويهاجم البطل الايجابي ويتناول مسألة الشعر والنثر، ويفهم من موضوعة الفرح الكفاحي بأنها رؤية الدنيا بخير، وان البطل الايجـابي هو البطـل الكـامـل، ويستشهد في مقولاتـه هـذه بغرامشكي وبـاختيف وغيرهما، ويركز نقده على موضوعة الواقعية الاشتراكية.

يرد عبد الرزاق عيد، على فيصل دراج حول «الطريق الثالث وازمة البورجوازية الصغيرة، ويفند رؤيته السياسية قائلا: «وسط اضطرابات هذا الكوكب الصغير، يجب ان لا يتسرب اي شك الى نفوسنا في اننا نحن الوارثين، ومأزق الرجعية العربية، وازمة إحدى فصائل حركة التحرر ليس مأزقنا، وليست أزمتنا، بل في ازمتها انفتاح أفق صيرورة طليعتنا الثورية».

وحول تسويق الكتاب، وربطه بالمجتمع الرأسمالي والمجتمع الاشتراكي وعدم تحقق هذا التسويق الا في فترة محددة من التطور التاريخي يقول عبد الرزاق: «هل حقا تسويق الكتاب العربي هو تسويق للتسلية المضللة؟ اليس ذلك حكما اطلاقيا جائرا؟ اليس بين الكتب المسوقة، ما ينشر المعرفة والوعي، ويلتزم بقضـايـا الأمـة؟» وحول مسألـة التوصيـل ومـلامسة الكاتب قضايا القارىء الاجتماعية والنفسية، يناقش عبد الرزاق آراء دراج وينتهي الى القول: «ان فيصل دراج يشن هجوما خجولا على تجربة حنا مينه مانحا لغته صفة تجريدية عامة» «ان الرواية لا يمكن ان تكون مجرد حكايتها، كما ان العالم لا يمكن ان يكون مجرد قصة نشوئه. ان الرواية، كبنـاء، تشاكـل بنـاء العـالم في الحكـايـة، وبـأحـد العنـاصر المساهمة في البناء، على اعتبار أنه يستحيل وجود القص دون الحدث، لكن الحكاية بذاتها ليست دالا ومدلولا..» «ان مسألة الدلالة تنصبّ حكما في عملية الايصال، في العلاقة ذاتها بين المرسل والمتلقي.. وقد يكون عقم وسائل القراءة هو عقم وسائل الناقد وليس عقم المنقود ذاته.. ان فيصل، حتى في رواية مثل «الشراع والعاصفة» يختزل المنظور الى مستوى الرؤيـة السياسية وهكذا تدأب الاتجاهات الشكلانية على عدم

التمييز بين الموضوع والمضمون عن قصد أو غير قصد، وهدفها من ذلك تشويه المفهوم الماركسي عن جدل العلاقة بين المضمون والشكل، لأنها باختزالها للمضمون تضع هدفاً سهل التناول والقدح».. «ان حنامينه يرفض ان يكون الشكل معيارا للرؤية الايديولوجية منفصلا عن المضمون، وباطروحته هذه يميز، وبشكل واضح، بين موضوع العمل ومضمونه».

ويضيف عبد الرزاق عيد: «سأتوقف عند مسألة البطل الايجابي، وقد زاد من تحفيزي على تناول هذه النقطة الحوار مع هاني الراهب. حيث يتفق هاني مع فيصل في رفضها لموضوعة البطل الايجابي.. ولست في صدد رفض او قبول هذا المصطلح، لكن ما يحدوني على تناوله هو سوء الفهم والالتباس الذي يحكم لغة دراج - الراهب... يقول فيصل: «ان البطل الكامل او البطل الايجابي لا وجود له الا في عالم بلا تناقض» اننا لو تفحصنا هذه الاطروحة لوجدنا انها، ومنذ الجملة الاولى، تقوم على موقف مسبق يسعى في سبيل اثبات وجهة نظره الى لوي عنق الحقيقة، لتستجيب الى لغة تعتمد على علاقات منطقية شكلية، تعكس عقلا وضعيا ظاهراتيا، عبر نفي دور الذات الابداعية للكاتب «لأن التحريض في الكتابة لا يؤدي الى الفعل الحقيقي الا اذا رسم الواقع كما هو بدون زيادات تبشيرية او اماني ذاتية» كما يقول فيصل، وهذا يضعنا باتجاه عودة الى الواقعية الطبيعية الميكانيكية، التي تطالب الكاتب بالحياد تجاه الواقع، وإلى مفهوم عقيم للانعكاس، يرى عكس الواقع كما هو دون أمانٍ ذاتية... لنعد الى الجملة الاولى التعريفية «ان البطل الايجابي هو البطل الكامل» هنا يعطي فيصل الإيجابية معنى الكمال، او يجعل مدلولي الكلمتين واحداً.. ان الايجاب، كمصطلح، يستدعي بالضرورة السلب وليس الكمال، ومكسيم غوركي اقل سذاجة بكثير مما يصوره فيصل وكثيرون غيره.. اما آراء هاني الراهب، فانها مدعاة للاستغراب بحق، حيث ان هاني ليس روائياً فحسب، بل هو اكاديمي ايضا، غير ان حديثه عن موضوعة البطل الايجابي ليست من لغة الروائي او الاكاديمي في شيء، انها اللفظ الهجائي السياسي الذي يفتقر الى ابسط القواعد في نظرية الرواية وتاريخها، فهو يختزل البعد التاريخي لهذا المصطلح الى حدود الموقف السياسي المتفائل او المتشائم من هذا الحدث السياسي او ذاك. ويخلص عبد الرزاق الى الكلام على الواقعية الاشتراكية، في تحليل مسهب، ناقضا مقولات فيصل حولها.

بعد ذلك تدخل غالب هلسا، فاتهم عبد الرزاق عيد بالقمعية، وكال شتائم سياسية له، وتوقف عند مقولة حنامينه عن الادب غير المخصي، فرأى فيها دعوة الى الجنس، وبنى استنتاجات كثيرة، حول النقاط المثارة، دون ان يستطيع تحليل ايه نقطة كما فعل فيصل وعبد الرزاق، متجاهلا ان الاخصاء هو ابطال الفعالية، وهذا يشمل الكفاح والخصب والعطاء كما يشمل الجنس ايضا.

ومن جديد عاد فيصل دراج الى الموضوع، في ندوة ادبية، مهاجما الواقعية الاشتراكية، ومشاركاً هلسا في ان الذين ردوا عليه كان ردهم قمعيا، وأتبع ذلك بحوار مع محرر جريدة «تشرين» قال فيه ان النقد دون قيد او شرط تكريس لعطالة الفكر، وكل نزعة نحو التقديس هي نزعة الى نفي المعرفة، وقال ان النقد هو حوار حول المفاهيم النظرية، وعلى النقد ألا يمزج بين المفاهيم النظرية والاشخاص، لان النقد، في هذه الحال، هو نقاش للاشخاص في مواقعهم السياسية، او يصبح هو الدفاع عن المؤسسات السياسية.. وتعرض لروايات حنامينه باعتباره من ممثلي الواقعية الاشتراكية، فهاجم بعضها بلطف، من منطلق موقفه الرافض لمفهوم الواقعية، وجدد اطروحاته حول لغة الرواية، والشعر والنثر.

وتدخل في المناقشة عبد الكريم كاصد، في مجلة «الهدف» مؤكداً جملة مسائل أهمها فهم فيصل دراج المشوه للواقعية، واتجاهه الطبيعي في الرواية، من خلال دعوته الى تصوير الواقع كما هو، ونزعته التاريخية الضيقة، التي تلغي دور الانسان. «لا يمكن ان ينتصر الانسان ما دام التاريخ اقوى منه» مصورا التاريخ وكأنه سلطة خارج الانسان وليس كنشاط للانسان الذي يتابع اهدافه على حد تعبير ماركس وانجلس في كتاب «العائلة المقدسة»، وانكاره لأية قيمة حياتية من خلال رفضه لكل ما هو ايجابي او سلبي في الحياة. وقال عبد الكريم: «ان نقدا هذا مضمونه لا بد ان يؤدي الى نثر الحياة الجاف على صعيد الشكل، والى الغاء كل ما هو شعري في الحياة. وبالتالي الى الشكلية. فهو على طريقة في حسم المسائل يضع فيصل حدا فاصلا بين الشعر والنثر، حدا لا يمكن تجاوزه ابدا، منطلقا بذلك من مطالبته الملحة بانتاج المعرفة التي لا ندري كيف تتوافق مع مطالبته الروائي ان يتخذ دور المراقب السلبي من الواقع، ومع فهمه للتاريخ كالغاء لدور الانسان وبالتالي للروائي نفسه، ومع نفي كل قيمة حياتية، ولكن هذا التناقض سرعان ما ينحل حين نفهم: «ان الشكلية والطبيعية تتداخلان تداخلا شديدا، فالشكلية تقتبس من الطبيعية مؤثراتها، والطبيعية تقتبس من الشكلية فلسفتها، ويمحي الفرق بينهما في بعض الاحيان».

ويتناول عبد الكريم مقولة فيصل حول الشعر والنثر: «ان لغة الشعر تاريخيا هي اللغة الاولى او لغة البراءة، التي لا تعرف المفاهيم وتعجز عن شرح الظواهر» «وانها تقوم على حركة الذهن الشارد وتجهل معنى المعرفة». ويعلق عبد الكريم: «ليس هناك رأي يدل على تهافته مثل هذا الرأي الذي يعتبر أن كل من ليس لديه شيء يقوله يستطيع أن يكتب الشعر، والذي يستتبع أن الشعراء، حتى العظام منهم، لم يكن لديهم ما يقولونه.. ان الوقوف عند هذه الآراء التي ثبت بطلانها منذ زمن بعيد ومناقشتها ليس الا ضربا من الوقوف على الأطلال، والأعجب من ذلك ان الناقد فيصل دراج يثبتها كحقائق هامة، مستنتجا منها او مؤكداً فيها ان الشعر يعيش زمانا غير محدود.. لقد قيم ماركس وانجلس الشعر تقييما عاليا كحامل للمعرفة، ولا اعتقد ان هناك ضرورة للاستشهاد بما كتباه بصدد هوميروس واسخيلوس وارستوفان ولوكراسيوس ودانتي وغوته وشكسبير وملتون الذين نعت انجلس بعضهم بالشعراء الملتزمين».

وتحت عنوان «هل هو افتراق جمالي واتفاق ايديولوجي، ام هو افتراق ايديولوجي جمالي؟» عاد عبد الرزاق عيد الى مداخلة جديدة، قائلا: «ان غالب هلسا نقل الحوار من مستوى مناظرة الاختلاف المعرفي الى مستوى مناظرة الاتهام الشخصي». ثم يتحدث عبد الرزاق عن موضوع الانعكاس، وفهم فيصل وهلسا الخاطىء له فيقول: «ان نظرية الانعكاس تدخل في إطار النشاط المعرفي للإنسان. وهي ليست مسألة ذوقية، بل هي علم تفسير آلية هذا النشاط، وهي ليست مصطلحاً نلجأ إلى التعاريف أو القواميس لإكتشافه... إنها علم يكتسب صفة القانون، ونظرية الانعكاس هي بمثابة القانون العام الذي يفسر علاقات البنى العامة، التحتية والفوقية... انها المبدأ العام الذي يحكم علاقة الجمالي بالإجتماعي، فهذه النظرية التي صاغها لينين وليس ستالين، هي الاساس الفلسفي لحل المسائل الطبيعية والإجتماعية، وليست مجالا لثرثرة غير المسؤولة معرفياً». «وان العودة لمناقشة هذه الاطروحات هي كالعودة لمناقشة هل الأرض كروية».

«اما ما يتعلق بمسألة فهم حنامينه الجمالي الذي يعود الى الخمسينات على حد تعبير هلسا، فلقد اوضحنا ان هذه النظرية تعود في تاريخها الى النصوص الكلاسيكية الماركسية، في حين انها تبلورت كصياغة نظرية في سنة ١٩٠٨ في كتابات لينين الفلسفية، وليس في الخمسينات على يد ستالين. لكن السيد هلسا يلجأ للارهاب السياسي ملوحا بالاتهام بالستالينية في وجه حقائق الفكر والتاريخ، وهو يدري او لا يدري بان هذا السيف الصدىء الذي تحول الى سلاح عقائدي للمجتمعات الامبريالية اصبح مغلولا ومدعاة للازدراء».

وبعد ان يناقش عبد الرزاق مقولات هلسا وفيصل، وتشكيكها في قدرة الانسان على الفعل في التاريخ، يتناول عدد «الآداب» والاستفتاء الذي اجرته عن الهزيمة والثقافة ويقول ان حنامينه ومحمود امين العالم هما الوحيدان اللذان رفعا الصوت ضد اليأس والماسوشية، وان زماننا هذا يشهد على ان الايجابية في الاجناس الادبية، لا تعني الكمالية، لان الايجابي يحمل السلبي في ذاته، ولكن النصر، في النهاية، هو لكل ما يكون مع الايجاب، ومع مسيرة التاريخ، وفهمها، وفهم دور الانسان فيها.»

ولا تزال المعركة الادبية دائرة..

قصيدتان

ابراهيم زيدان

(عمار عبد الخالق)

ثمل
تشرب الأرض دمعته
وخطاه .
من سواه ؟
يخلد الآن للنوم ،
يحصي وساوسه
يلتظي بهواه .
مثل رائحة تتراقص والسور ،
تلفظ آه .
قد نراه .
هو في القلب ،
يوقد شمع الحياة .
عله يلتقي ها هنا
نخلة أورقت في الضلوع ،
أتت بصباه .
كان في كفها غيمة ومطر .
تأخذ الخوف من قلبه
وتفـوت .
هكذا يحتمي خائفاً
بالندى
ثم يبدأ ولولة
انه ليس ما كان في الصوت ،
أو في الصدى .
كان بعض الخفوت .
تتصاعد فيه نداءات جرح وريح
لم يمت مثلنا
كان مثل المسيح
دورة هي ..
قالت هو البدء ،
ليت الفتى .. يستكين .
ليتـه
ينهض الآن للشك ،
أو لليقين .
هو ذا عاد ثانية للحنين
يندب السور ،
يشقى .. يموت .
لم يكن في يديه ،
سوى حفنة من تراب .
والرصـيف هنـا .
لم يجد فيه غير العذاب .

(Flash back)

يجذب الكأس في حيرة
واكتئاب .
ثم ينسل حينا ،
يمر على دمنا
دونما خفقة في الخطى
ينزوي وجلا في الضباب ،
ويرضى السكوت .

(طفلة الروح)

انه الرجل النبع ،
يأتي ..
وفي ضلعه
طفلة الروح ،
تبذر خوف الطريق ،
فتبدأ صولتها في الدماء .
حملت من يديه غبار الرحيل .
قاسمته الشقاء .
ثم عادت به رجلاً .. طيّعا
طيّب القلب ،
في صدره وردة وضياء .
انها حكمة
معنا امرأة عاقلة .
غيرت طبعها
واستدارت الى ضفة النهر ،
ملتاعة للنداء .